



# شهريات

## حذار تلك النزعة!..

فمت في الشهر الماضي زيارة القاهرة للمشاركة في الدورة الثانية عشرة للمكتب الدائم لكتاب آسيا وأفريقيا . وقد لقيت في عاصمة مصر العربية ، بعد انقطاع يقارب العام ، كثيرا من الاصدقاء والادباء الذين أحبهم واحترمهم ، وكان على رأسهم ادباؤنا الكبار توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض وزكي نجيب محمود وحسين فوزي الذين زرنهم في جريدة « الاهرام » برفقة صديقي الشاعر حبيب صادق امين سر اتحاد الكتاب اللبنانيين الذي حضر معي جلسات المكتب الدائم للكتاب الافريقيين الاسيويين .

وفي لقاء « الادرام » حدثنا الاستاذ توفيق الحكيم عن ندوة هامة ستعقد قريبا كان الاستاذ محمد حسنين هيكل ، قبل خروجه من « الاهرام » قد تبنى الدعوة اليها ، استجابة لرأي سجله توفيق الحكيم في الشهر الماضي ، واقترح فيه مشروعاً أطلق عليه اسم « مشروع التعمير الحضاري » .

وشرح لنا الحكيم رأيه هذا بما نلخصه هنا :

لقد اعترفت أوروبا أخيراً بما للعرب من تأثير اقتصادي عليها ، لا سيما بعد حرب أكتوبر التي شهر فيها العرب ، الى جانب السلاح العسكري ، سلاح البترول . وأوروبا تتعامل العرب اليوم ، على هذا الصعيد ، معاملة النذل للند ، بعد ان كانت تعاملهم ابداً معاملة السيد للعبد . ولكننا نشعر ان قصر هذه المعاملة على الميدان الاقتصادي فيه افتئات علينا كشعوب ذات ثروات حضارية كبيرة . فينبغي ان نعمل الان لحمل أوروبا على الاعتراف بترائنا الحضاري هذا ، لا سيما ذلك الموروث من التاريخ القديم كالحضارة الفرعونية والحضارة الفينيقية وحضارة بلاد ما بين النهرين الخ ...

ثم التفت الاستاذ الحكيم اليّ يتساءل :

— لماذا نجد بعضكم في لبنان مثلاً يتنكرون للحضارة الفينيقية وهي ذات أثر كبير في تاريخ لبنان ؟ فأجبت قائلاً :

— لسنا من الذين يتنكرون لاي جزء من تاريخنا الحضاري . بل نحن نعتز بان حضارتنا هذه حصيلة عهود تاريخية مختلفة زادت بها غنى وثراء . ولكن الذي ننكره ان تكون هناك نزعات تريد ان تسقط من تاريخنا الحضاري جزءاً هاماً هو التاريخ العربي ، ولا تعترف الا بالحضارة الفينيقية . وهذه نزعة أشبه بالنزعة الفرعونية لدى بعض المفكرين المصريين المعاصرين . فهم يريدون ان يبعثوا الحضارة الفرعونية ولا يعترفون بسواها . هؤلاء عندهم واولئك عندهم يمسحون التاريخ حين يستقون منه العهد العربي ويزيفون الواقع الراهن الذي هو في المقام الاول واقع عربي ...

وهنا رأينا الدكتور حسين فوزي ينتفض ويقول بلهجة حماسة عربية :

— هو مين اللي يقول ان مصر عربية ؟ مصر دي مش ارض عربية ، دي مصر وبس ... واحنا ما نوافقش انو نمحي اسم مصر ونسميها الاقليم الجنوبي زي ما حصل في الماضي .. قلت له بهدوء :

— لقد تم ذلك في عهد الوحدة المصرية السورية حين اندمج البلدان في « الجمهورية العربية المتحدة » فتنازلت سوريا كذلك عن اسمها لتتخذ اسم « الاقليم الشمالي » . ولكن هل تعتقد ان « الاسم » هو كل مقومات الدولة ؟ وروح « الوحدة » وهي الارادة المشتركة ، ليست هي المقوم الاول للامة في مفهومها التاريخي والحضاري ؟ قال الدكتور حسين فوزي :

— عروبة مصر ليست أصيلة ، وانما هي مجرد رد فعل لقيام اسرائيل !

وتدخل الاستاذ لطفي الخولي الذي كان قد انضم الى المجتمعين ، فأدان الروح الاقليمية الضيقة التي يصدر عنها الدكتور حسين فوزي ، ثم قال لنا ان مجلة « الطليعة » التي يشرف على تحريرها ، وتصدر عن « الاهرام » ، ستدعو لعقد ندوة معاكسة لندوة « التعمير الحضاري » هذه .

واكتفيت أخيراً بان أقول معلقاً :

— حرب تشرين التي سجلت نصراً لا شك فيه ، هل هي حرب مصرية ، ام حرب مصرية عربية ؟ وسلاح البترول الذي استخدمه العرب ، والذي يعترف الاستاذ توفيق الحكيم بأهميته الاقتصادية ، أليس هو سلاحاً عربياً ؟ وأولست نظرية الدكتور فوزي هنا تصدر عن المنطلق نفسه الذي تصدر عنه النزعة الفرعونية حين تتفاضى عن الواقع الراهن والمستقبل المنشود لتعود الى الماضي الذي زال ، وأن كنا نعتبره حلقة من حلقات ترائنا الحضاري ؟

هذا ما جرى في ذلك اللقاء القصير الذي اتيح لنا في مكتب الاستاذ توفيق الحكيم بجريدة « الاهرام » . وقد خرجت انا وحبيب صادق مذهولين لهذه « الردة » التي نشهدها في بعض اوساط المثقفين المصريين . ولكن عزاءنا ان هذه النزعة محصورة وضيقة ، وان أجيالاً جديدة من مثقفي مصر تحمل نزعة مناقضة ، وتعمل بلا هوادة لتعميق العروبة في ارض الكنانة .

سهيل ادريس

# قضايا الأدب والأدباء

فرنسوا باسيللي

نحو تحليل الظاهرة الحزيرانية :

دعوة لتقييم أدب ما بين الحربين

## ● تعريف :

أدب ما بين الحربين المقصود به هنا هو ذلك النتاج الأدبي - الفكري الذي ظهر في فترة السنوات الستة ما بين هزيمة يونيو ٦٧ وصحوة أكتوبر ٧٣ ، والذي تفرّد وتميز بسمات شديدة الحسنة والخصوصية وبالقوة الإهمية ساهمت معاً في تشكيل ما يمكن تسميته « بالظاهرة الحزيرانية » . . انه باختصار « رد الفعل الأدبي » لهزيمة ٦٧ الهائلة وللواقع الذي أنتجها . فإذا ما نظرنا إلى حزيران باعتباره « فعلاً » فادحاً عصفاً بالواقع العربي وبالأوضاع العربية ، فإن « رد الفعل » الذي استغرق السنوات الست التالية للفعل ، والذي وضع على عدة مستويات أدبية وفكرية وفنية ، والذي تكونت حركته العامة من إيقاعين أساسيين ، هما إيقاع الحزن وإيقاع الغضب - النقد ، متكررة في الأشكال الفنية الأساسية من مسرح وشعر وقصة ومقال ، رد الفعل الأدبي هذا بمختلف أبعاده هو ما نسميه بالظاهرة الحزيرانية .

تبرير استخدامنا للكلمة « ظاهرة » في هذا المجال هو نفس تبرير استخدامها في المجال الفيزيائي العلمي ، حيث يستخدم المصطلح « ظاهرة طبيعية » لتمييز مجموعة من العناصر التي نجتمع تحت ظروف خاصة منتجة حدثاً متفرداً ومميزاً وخارجاً عن المألوف والمعروف من القوانين الطبيعية السابقة ، مما يستدعي رصد الظاهرة ودراساتها لاكتشاف أسرارها وقوانينها الخاصة ، وبذلك يمكن نقلها من منطقة العجب والدهشة إلى منطقة المألوف والمفهوم جنباً إلى جنب بقيسمة المعارف الإنسانية . والنتاج الحزيراني ، بهذا المفهوم ، « ظاهرة » متفردة ومتميزة وخارجة عما سبقها من النتاج الأدبي وتختلف بالضرورة أيضاً عما سيقعها من النتاج الأدبي .

## — لماذا تحليل الظاهرة الحزيرانية ؟

التحليل هنا ليس بمعنى ضمان استمرار وجود الظاهرة ، لكنه بمعنى ادخالها في التراث لضمان استمرار الاستفادة فيها . انه محاولة - ولنعند للفيزياء - نقل الظاهرة الأدبية من منطقة الدهشة والسر إلى لغة وطهانية التراث . وهذا يتطلب رصد الظاهرة ودراساتها وتحليلها وتقييمها توطئة لضم الجوهر منها إلى مكنوز التراث ، والهدف من ذلك ليس مجرد إثراء التراث الأدبي - الفكري بصفحة خاصة جديدة ولكن فوق ذلك وأهم : ضمان الاستفادة المباشرة - فنياً وتاريخياً - من

الظاهرة الحزيرانية واستخلاص ما بها من اتجاهات وأبعاد جوهرية يمكن أن تسهم في تشكيل المستقبل الأدبي - الفكري في العالم العربي .

ان الهدف من أية دراسة - بصفة عامة - هو عدم السماح للتجربة أو للظاهرة تحت الدراسة بالافلات دون تحويلها إلى خبرة إنسانية عامة . وفي مجال الدراسات العلمية الطبيعية لا يختلف أحد على أن البحث العلمي هو أساس التقدم العلمي . أما في المجال الأدبي فإن دور الدراسة لا يزال متنازعاً عليه حيث يبدو أن الموهبة المتألقة هي أساس التطور الأدبي وأنه يمكنها الاكتفاء بنفسها دون حاجة إلى الدراسة الأدبية . فـد يرجع هذا الفارق إلى حضور المستوى الموضوعي الذي تقع عليه الدراسة العلمية وغيابه في حالة الدراسة الأدبية ، حيث تصبح الموضوعية استحالة بديهية في الأخيرة ما دام الأدب في الأساس تفاعلاً شخصياً وتعبيراً شخصياً عن ذلك التفاعل . تظل الدراسة الأدبية في وضع محرج تجاه شبهة « الشخصية » المعلقة فوقها .

وبسبب غياب المقياس الموضوعي المتعايد الذي يمكن إخضاع العمل الأدبي تقع خارج هدفه من هذا المقال (١) . رغم هذا القصور في الأدبي تقع خارج هدفه من هذا المقال (١) . رغم هذا القصور في طبيعة الدراسة الأدبية فلا شك أنها قد حفقت تقدماً كبيراً ضخماً نحو محاولة الالتزام بالموضوعية والمنهجية والتظهر من « الشخصية » والعمل على استخدام أساليب نقدية متقدمة ومرهنة ، واستعارة أساليب مستخدمة في دراسة علوم أخرى لتطبيقها ببراعة في المجال الأدبي (٢) الرغبة في تحويل « الظاهرة الحزيرانية » إلى خبرة أدبية نصيف أضاعة هامة إلى التراث وإلى المستقبل - الأدبي في وقت واحد هي أساس الدعوة إلى تقييم أدب ما بين الحربين . ونسوفر الأساليب

(١) لمست هذه المشكلة لسأ سريماً في مقال سابق بعنوان «دراسة علمية لمؤتمر أدبي» - الآداب - العددان الخامس والسادس ( مايو ويونيو ) ١٩٧٣

(٢) انظر استعارة خالدة سعيد للأسلوب الهندسي وتطبيقه فسي دراسة الباصرة لقصيدة أدونيس « هذا هو اسمي » ( « مواقف » العدد السابع - وكذلك استخدام منير العكسي للأسلوب الإحصائي في دراسته عن اللغة الشعرية بنفس العدد من « مواقف » . وأيضاً استخدامي للأساليب العلمية والإحصائية في تقييم مؤتمر الأدباء العرب التاسع بتونس في المقال المشار له في هذا الهامش .

## ٢ - افتراض :

هناك دائما الفكرة المنطقية والتاريخية التي تقول بان اي ادب لا يمكن ان ينشأ فجأة من العدم . وان اي ادب ، مهما اختلف وتميز ، فهو امتداد طبيعي وشرعي للادب السابق له ، ونسل للتراث الادبي الذي ولد فيه . وعلى هذا فان الادب الحزيري ليس الا امتدادا لادب ما قبل حزيران وتصبح محاولة فصل ذلك الاب المحدد بفترة زمنية ، هي السنوات الست ، محاولة تعسفية ، وربما سطحية لا تنظر الى الاعماق . فكيف لنا ان نواجه هذه الفكرة المعقولة ؟

اولا علينا ان نعترف ان بعض النتاج الحزيري كان فعلا امتدادا طبيعيا لادب ما قبل حزيران . ربما كان اهم نموذج لهذا هو شعر المقاومة الفلسطينية . وبالتحديد انتاج محمود درويش وسميح القاسم الذي اراه تطورا شعريا طبيعيا كان سيحدث بحزيران او بغيره . وربما كان تفسير ذلك انهما كانا ملتصقين بالقضية الصحاقي مصريتا منذ فتحةما الشعري وقبل حزيران بزمن ولذلك لم تتغير طبيعة موقفهما الشعري بعد وقوع حزيران . ولمحمود درويش مقطوعة شعرية تحمل هذه الفكرة . شعر المقاومة الفلسطينية اذن لا يدخل ضمن اطار الظاهرة الحزيرية بينما تدخل (( هوامش على دفتر النكسة )) مثلا اطار الظاهرة لانها قصيدة لم تكن لتكتب لولا حزيران . ولانها نابعة منه مباشرة .

بعد هذا الاعتراف الاولي بانطاق فكرة الاستمرارية والتواصل في الادب على بعض الانجازات الادبية التي وجدت في فترة ما بين الحزيرين ، فان هذا ينعنا من التأكيد على ان الجزء الاغلب من الانتاج الادبي في تلك الفترة كان انتاجا حزيرانيا . وبذلك المعنى فقد كان انعراجا خاصا في خط التطور الطبيعي للادب العربي الحديث . ظهر - الى حد بعيد - فجأة ، ربما بنفس الدرجة التي وقع بها حزيران فجأة . وتميز بخصائص وقسمات ناتجة عن حزيران وحائمة حوله في دوران خاضع لقوة جاذبيته الباهظة . وعلى هذا فانه يمكن ان نقول - في افتراض ٢ - ان الظاهرة الحزيرية بدأت فعلا بحزيران .

## ٣ - افتراض :

بعد الانتهاء في الافتراضين ١ و٢ من رسم حدود الظاهرة الحزيرية وتبرير تلك الحدود والدفاع عنها ، نتجه في الافتراض الثالث الى طبيعة الظاهرة نفسها . وهنا نستطيع ان نزم ان الظاهرة الحزيرية لم تكن ذات طبيعة واحدة وانما كانت لها طبيعتان متلازمتان ، الاولى هي الحزن والثانية هي الغضب . - ويكاد ان ينقسم النتاج الادبي في تلك الفترة الى هذين القسمين دون ان يتبقى بعد ذلك اي فائض من القسمة . اي ان الحزن - ( وادخل تحته اليأس والاحباط والفكاهة السوداء واللعب الوجودي ) - والغضب - ( وادخل تحته ايضا ، وربما اساسا ، النقد ) ، كانا هما العطاء الاساسي للظاهرة الحزيرية .

## ٤ - افتراض :

اننا في فحصنا للنتاج الحزيري باشكاله الفنية المختلفة ، قد نستطيع التطرق الى تساؤل فني هام يقع في قلب قضية العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الادبي . وذلك السؤال هو : هل هناك اشكال فنية معينة اكثر استعدادا من غيرها لمضامين معينة ؟ وبصورة اخرى . هل اختلف الشعر عن القصة القصيرة مثلا في تعبير كل منهما من الحزن ومن الغضب ؟ هل مال النتاج الشعري ، مثلا ، اكثر نحو الحزن ، بينما مال النتاج المسرحي اكثر نحو الغضب ؟ واذا كان هذا قد حدث - وهذا يمكن تحقيقه باجراء عمليات احصائية بسيطة - فلماذا حدث ؟ هل الشكل الشعري وطبيعته الفنائية تجعله مناسباً لطبيعة الحزن والشجن ؟ وهل الشكل

النقدية المتقدمة لدى نقادنا الحداثيين كإضافة هامة ومثيرة لما يعطى به نقادنا الكبار من موهبة وخبرة وبصيرة نقدية هائلة ، تشجع بالتاكيد على المناقشة بهذه الدعوة والنظرة الى امكانية تحقيقها . اننا لا نتحدث هنا عن رواية واحدة او ديوان شعر او مجموعة قصصية ، ولا عن شاعر او كاتب كبير او شاب ، ولا عن ادب فلسطيني او مصري او سوري . . اننا نتحدث عن جميع هؤلاء ، عن النتاج الادبي والفكري الذي ظهر بالعربية في السنوات الحزيرية الست وهو نتاج يسلب عدة أشكال فنية ، ينطلق من عدة بوتقات اقليمية مختلفة ، ويصدر عن شرائح وقطاعات متنوعة من منتجي الادب والفكر . . الحصاد هائل اذن والفعل ، نسبيا ، قليل . لكن ضخامة العمل لا يجب ان تقعدنا عن القيام به . ان العالم العربي مقبل ، او يجب ان يكون مقبلا ، على « عصر نهضة » يشارك فيه الانسان العربي - بعد غيبة طويلة - في بناء عالم افضل ( ليس فقط على الارض ولكن ايضا على القمر وجوبيتر وعطارد . . الخ ) ، وامام مسؤولية صنع هذه النهضة المقبلة ، لا يمكننا ان نملك رفاهة الاستغناء عن الدراسات والابحاث - الادبية والعلمية - في كافة مجالات النشاط الانساني . تصور انه يمكننا الاكتفاء بما صدر من شعر وقصص ومسرح ورواية ، وما صاحب ذلك من الاعمال النقدية المتفرقة التي تركز على ذلك الديوان او تلك القصة ، هو تصور خطر ان يحمل طبيعة الاستسهال ويشي بعدم الجدية التي تتنافس مع مسؤولية اشغال نهضة فكرية توابك النهضة المادية التي يقبل ، او يجب ان يقبل ، عليها العالم العربي الان . ذلك لان وراء تلك الاعمال الادبية المنفردة مناخا واحدا هو مناخ حزيران ، يبقى علينا ان نكتشفه تماما ونعين دوره واثره ، وهناك أسئلة فكرية وانسانية هامة تتعلق بالظاهرة الحزيرية يبقى علينا محاولة الاجابة عليها .

وبعد ذلك التقديم والتبرير للفكرة التي يحملها هذا المقال ، فانني اشعر انه يمكنني المقامرة بعرض بعض النقط والافتراضات ، واذا سمح لي بان استشير من عدلي اليوم بعض التصورات الهندسية فانه يمكنني ان اقول ان هذه الافتراضات تمثل نقطا في الفراغ يمكن لو ربطنا بينها بخيوط ، ان تكون هيكلنا بنائيا يصلح اساسا ، نظريا ، تقوم عليه عمالية التقييم المقترحة . وتمنح هذه النقط الحرية لفيري بان يصل بينها بخيوط مختلفة او بان يتجاهل بعضها باعتبارها غير هامة او باضافة نقط جديدة لتكوين قاعدة مختلفة كاساس نظري لعملية التقييم . وهذا ما اقصد بال ضبط اذ انني لست متعصبا لافتراضي هذه ولست مرتبطين عاطفيا وارحب بكل رغبة في تصحيحها او تغييرها او الاضافة اليها .

## ١ - افتراض :

تحتوي الدعوة الى تقييم الظاهرة الحزيرية على افتراض ضمني بان تلك الظاهرة قد اكتملت وتمت . اذ اننا لن تقدم على دراسة ظاهرة ما بكافة ابعادها لو كانت مازال في طور النمو والتغير لان هذا سيمنعنا من التوصل الى أية استنتاجات نهائية يمكن الوثوق بها . وتبرير افتراضي هذا هو انني اعتقد ان « الفعل » الواقعي قد اثبت قدرته الفائقة وسلطته الضخمة في التأثير على المناخ الادبي والفكري . وهذا بالضبط هو اساس ظهور الادب الحزيري . وكما ابتداء ذلك الادب كرد فعل لحزيران ، فانه لا بد سينتهي كرد فعل لاكتوبر . ذلك لان اكتوبر كان نهاية حادة للفصل الحزيري في التاريخ العربي . حيث تصبح وسمات ذلك الفصل لا محل لها بعد انتهائه . سمات اساسية كانت واضحة في الفصل الحزيري ، مثل الحزن العميق واليأس والسخط والاحباط والغضب ، ستتبدد بلا شك بعد اكتوبر الذي منح املا وفتح افقا وامكانيات جديدة . بالطبع لن ينتهي الحزن والغضب من الادب العربي - ولا من اي ادب آخر - ولكنه عندئذ سيكون نابعا من نوع اخر غير حزيران وبالتالي لا يدخل في الظاهرة الحزيرية . انتهاء واكتمال الفصل الحزيري في الادب هو اذن افتراض اعتقد انه يمكننا الاتفاق عليه .

المسرحي ، بإمكاناته الواقعية المتحركة الصاخبة ، أكثر تقبلا واستعدادا هيكليا وغريزيا لمضمون الغضب والنقد ؟

محاولة اجابة هذه التساؤلات التكنيكية، من خلال الحصاد الحزباني المتوفر باشكاله الفنية ومضامينه المختلفة ، لا شك سيساهم في تعميق فهمنا للعلاقات الداخلية وللقوانين البنائية في العمل الادبي .  
- افتراض ٥ :

محتميا في حقيقة ان ملاحظاتي هذه هي « افتراضات » اقدمها للبحث والدراسة ، وفي تقريرتي بانه لا تربطني بافتراضاتي هذه اية علاقة عاطفية خاصة ، انطلق من ذلك مطمئنا نحو التوغل اكثر في ميدان المجازفة ، فأعمر بتقديم الافتراض التالي :

ان توزيع طبعتي الحزن والغضب في النتاج الحزباني لم يكن فقط توزيعا فنيا ، على اشكال فنية مختلفة تفاوتت في امتصاصها لكل من المضمونين الحزبانين ( افتراض ٤ ) ، ولكنه كان ايضا توزيعا جغرافيا ، تفاوتت فيه العواصم العربية المنتجة للادب ( القاهرة وبيروت وبغداد اساسا ) في ميلها الى كل من الحزن او الغضب . فاذا اخذنا الشعر الحزباني في مصر ، نجده شعرا مغمما بالحزن بالدرجة الاولى . بينما يمكن ان نقول ان الشعر الذي ظهر في لبنان والعراق ، كان بالدرجة الاولى شعرا غاضبا . هذا ليس معناه انه لم يكن شعرا حزينا ايضا ، ذلك لان الحزن هو الدرجة الاولى من الانفعال والتي تؤدي الى الدرجة التالية لها وهي الغضب . ما ازعجه هو ان الشعر في مصر وقف ، في معظمه ، - ويجب ان تذكر اني اتحدث عن « القاعدة » واعيا ان لها دائما « شواذ » - عند الدرجة الاولى من الانفعال وهي الحزن . السمة الغالبة على شعر مصر ما بين الحربين هي الحزن . لا نجد لدى الشعراء المصريين ذلك الغضب المتألق ولا القسوة على النفس ولا الرفض الفلسفي الشامل الذي نجده مثلا في القصيدة الرهيبة « هذا هو اسمي » لادونيس .

هذه الظاهرة في الحقيقة ربما تكون ابعد من حزيران واشمل من الشعر في مصر . ذلك لان الادب المصري عامة ادب يعرف الحزن لكنه يجهل الغضب . وبالتالي كان رد الفعل لحزيران شحنة جديدة من الحزن ولا غضب . وفي نفس الوقت فان الرومانسية المصرية التي تسود الشعر والقصص القصيرة - عدا بعض الاستثناءات - كانت وما تزال عاجزة عن الشعور بالغضب وبالتالي عاجزة عن افراده فنيا .

يمكن اذن ان تتجه بعض الدراسات المهمة بالظاهرة الحزبانية الى هذا الاتجاه الذي يقترحه الافتراض الخامس . محاولة اثبات ، او دحض ، الادعاء بان الاختلاف الجغرافي - الاجتماعي - السياسي - بين العواصم العربية وادبائها ، ادى الى اختلاف في مضمون الاعمال الادبية المطروحة ، وفي موقف كل منها من الطبعيتين الاساسيتين للظاهرة الحزبانية ، الحزن والغضب .

- افتراض ٦ :

ان الظاهرة الحزبانية حققت عدة آثار هامة وكانت لها نتائج فعالة ساهمت ، بجانب العوامل الاخرى السياسية والاجتماعية - في التغلب على حزيران وتخطيه وتجاوزه . وهذا ، في رأيي ، هو اخطر الافتراضات ، فلنضمه الان في صورة تساؤل :

● هل كان للنتاج الادبي والفكري الحزباني اثر ايجابي ساعد على تجاوز حزيران والوصول الى اكتوبر ؟ ربما يحسن بنا الاعتراف

باتتماء هذا التساؤل الى القضية الاشمل التي تتعلق بدور الادب في المجتمع وبقدرة الادب على التأثير في الواقع .

الاجابة على هذا التساؤل ، فيما يتعلق بالنتاج الادبي - من شعر وقصة ومسرح ، اصعب من ان نحصل عليها بدون دراسة متعمقة لذلك النتاج الادبي يمكننا بعدها معرفة مدى مساهمة الادب الحزباني في تجاوز حزيران . وهذه مهمة نقادنا الابطال وهي ليست بالمهمة السهلة .

اما بالنسبة للنتاج الفكري الحزباني واثره في تجاوز حزيران والوصول الى اكتوبر فان الاجابة تبدو اسهل منها فيما يتعلق بدور الادب . ذلك لان الفكر العربي قام في خلال السنوات الحزبانية الست بحركة نقد للذات وتحديق في عيوب النفس وفي التشوهات العربية لا يكاد ان يكون لها مثيل في تاريخ الفكر العربي . لم يحدث قبل حزيران ان وقف العقل العربي محذرا في نفسه بمثل هذه القسوة والحدة رافضا عاهاته الخاصة متسائلا عن الخلاص في حرارة والم وغضب (٣) . انني هنا افترض ان حركة نقد الذات هذه اثرت تأثيرا ايجابيا ، سواء مباشرة او غير مباشرة ، في تغيير كثير من الاساليب الفكرية التي كانت سائدة قبل حزيران . انني لا اقصد هذه الحركة على النتاج النقدي والفكري فقط وانما اضم لها عدة ظواهر اخرى مصاحبة مثل ظهور مجالات فكرية جديدة جادة في العالم العربي ، واهمها مجلة « مواقف » ، ومثل التطور الهام في موقف مجلة « الادب » وتحركها نحو موقع متقدم وقيادي في معركة حرية الفكر العربي . ومثل « بيان الادباء » الذي وقع عليه عدد من ادباء مصر وعلى رأسهم توفيق الحكيم مطالبين اساسا بحرية الكاتب . ثم ظهور مجلات وجرائد عربية خارج الوطن العربي ، واهمها جريدة « مصر » التي تصدر في نيويورك ونشرة « الوطن » التي تصدر في بنسلفانيا ، واهتمامهما المشترك بقضية الحرية العربية - فكريا وسياسيا - كل هذه تشكلت معا تلك الحركة الفكرية الناقدة التي ازعج انها ساعدت على تجاوز حزيران فكريا وحضاريا . ويبقى على الابحاث المتعمقة اثبات ، او دحض ، افتراضي هذا .

\*\*\*

هذه الافتراضات الستة تشكل معا اساسا يمكن ان تقوم عليه عملية تقييم الظاهرة الحزبانية بكافة ابعادها . يبقى الباب مفتوحا لمزيد من الاجتهادات في هذه المرحلة الاولى ويمكن ان هم اكثر مني معرفة بالنتاج الحزباني اضافة عدة افتراضات اخرى او تصحيح افتراضاتي الستة هذه . ان هدي الاول ليس هو ان اكون مصيبا في افتراضاتي هذه وانما ان تساهم هذه الافتراضات في اشغال الاهتمام بعملية التقييم والدراسة الجادة الشاملة للنتاج الادبي والفكري فيما بين الحربين وفي الدور الذي لعبه ذلك النتاج . انني اعرف ان دعوتي هذه طموحة لكنني اشعر انها واجبة وانها ، رغم صوبتها ، ممكنة ومفيدة بالثمار .

نيويورك

(٣) اعرض نموذجا واحدا يشد شذوذا فذا عن هذا التصريح وذلك هو نتاج الكاتب المصادر والمحاصر عبدالله القصيمي . ذلك لان القصيمي وقف محذرا في الانسان العربي والعقل العربي طويلا قبل حزيران . اعماله الصادرة قبل حزيران ، مثلها مثل تلك الصادرة بعده ، تحمل عنفا نقديا لا مثيل له في العربية ضد المستويات العقلية ، والانسانية عموما ، التي يتحرك عليها الانسان العربي.

## هواجس في حرب حتمية التاريخ

### رمضان كريم

مال ميزان اندم الباهظ .. مال  
واستردت روحها أمي ،  
ولم يجبن أبي  
عن ولوج الحزن والداء العضال  
ومن القرية في اغوارهم عاد الرجال ..

يا جواد الموت ، مدتي الاجنحه  
يا جواد الموت ،  
مدني عنق الآتي ،  
وطيري

من غمار المذبحة  
عبر قطبين ترابيين ، من نار ونور

مال ميزان الدم الباهظ .. مال  
وأنا في شرك الموت ،  
قصيا لا ازال

مجهدا في بطن هذا الحوت مطواني وظفري  
فتمهل يا بلال  
دع أذان الفجر

حتى يسجد الليل على موطىء فجري  
ويشج الحقد والفولاذ

عن وجهي  
وعن جبل الشيخ  
وظفري  
والقتال ..

لا تؤذّن يا بلال  
لا تؤذّن ، بعد فالحرب سجال !

لجيني صفروا شوك الخطيئه  
وصموا جرحي بحمي الذل  
وامتدوا مع الأسطورة المستورده  
قتلوني .. وتمردت على الموت

تمردت على عجز الخلايا المقعده  
لا تلوميني اذن  
لو تقمصت الصّلاف المرده  
لا تلوميني  
اذا صارت شراييني أراغيلي  
وموتي مستحيلي  
انا اعلنت المشيئه  
وستأنين على سرّة مولود وأهداب قتيل  
وستأنين ، لاني شئت ان تأتي  
وأعلنت المشيئه  
يتها الشمس البطيئه !

٧٣ / ١٠ / ١٧

### كيف أعطي ثمار موتي

« الى فدوى طوقان »

في ثوان ضئيلة .. في ثوان  
شق حوريس عتمة الماء والريح  
وشج الثلوج بالنيران  
رمضان الكريم ..  
يا رمضاني !

في ثوان  
وزعزت سعفات النخل  
أيد تضرجت بدمائي  
من زمان تقدست بدمائي  
من زمان .. تطهرت بدمائي  
من زمان ميدد في الزمان !

هيه يا طلع حسرتي وهواني  
كيف أعطي ثمار موتي لاهلي  
كيف أعطي ،  
ولم اعمد جبيني وذراعي ،  
في لفحة القرآن !

٧٣ / ١٠ / ١٨



## تقديم

في صخرة الجرانيت الليلية الهائلة  
حفروا مدينة .. وأسموها « حيفا »  
وفي جوف صخرتها  
ترتعد حيفا كيوناتان  
وتمارس رعبها كالعادة السريه  
الضوء الوحيد السانح  
هو البرق الذي تشعله في كهوف الضمير  
صفارة الانذار الوحشيه  
غير أن حيفا لا ترى حقيقتها تحت سيف الضوء  
لانها مشغولة البال  
على ابنائها غير الواضحين  
في مكان ما  
من ارض لا تطيق احذية المحتلين  
( جهاز التلفزيون القلق  
يتوهج بضوء حاد  
من شريط الدعاية لببسي كولا )  
تصرخ دورية الدفاع المدني :  
- أنتم . فوق . في الدور الثالث  
أطفئوا النور .. والا !  
تصرخ في الغرفة المكتظة بالانفاس  
طفلة أعرف والديها  
وتنتحب أمها في ضوء سجائري المتوتر  
بينما صديقي شلومو يطلق علي النار  
في سيناء والجولان  
وأنا أختفي في منزله الآمن  
لان الشرطة تحفظ عنواني  
عن ظهر قلب !  
- أنتم . هناك . عودوا الى بيوتكم !

٧٣ / ١٠ / ١٩

## قليلا!

لانها اماره بالسوء  
تستقطب القاتل والسارق والزاني والشائه والموبوء  
تشهد بالزور على المغبون والموجوء  
وتنهر السائل  
وتقهر اليتيم  
وتشتري بذهب العجل  
- من العجل -  
صكوك الصفع والفقران  
وتفسد الوضوء  
وتهزم الانسان في الانسان  
لانها اماره بالسوء  
لانها ..  
في غفلة الزمان !  
يا عاشق العشاق

يا ملك الملوك  
وفارس الفرسان  
يا واهب الصناعة الثقيله  
والبورصه  
والعلم والسلاح والبنوك  
هبني قليلا من غد أمان !

٧٣ / ١٠ / ١٩

## القائلة

وعلى رسلها جهت الحزن والخوف والمعصيه  
وعلى رسلها احتلبت ادمع الكون  
واحتقنت بالجزى  
عندها أهمل الكون اطفاله كلهم  
عندها شحبت وانحنت جبهات الحواس  
جميع الحواس ..  
يذكر الكون ان التي سحقته قلبه  
قتلت مرة .  
قتلت مرة ( في دمي وفمي حزنها )  
وعلى رسلها قتلتني مرارا  
ضج نحري على سيفها  
غرغرات الدم انتفضت في زنازينها  
صار صوتي على النار نارا  
وعلى رسلها قتلت من أحب  
قتلت من أحب  
قتلتها مرارا ..  
ايها العالم اختلج اليوم رعبا على شوك اسلاكها  
ايها العالم انزف دما بعد ناردينتي  
آخ ناردينتي  
من يعيد مداري الى بعض افلاكها  
آخ ناردينه الميت ، الميتة !

٧٣ / ١٠ / ٢٠

## شهوة اليقين

على صهوات الجياد يعودون من صيدهم مرهقين  
تلوذ الصقور بأكتافهم  
وبميس الحداة بأهزوجة نز - ايقاعها من ركام السنين  
وبينا تغير القواذف ، بينا تشج المدافع مؤذنة  
- فيثور اليتامى على يتمهم -  
يستريح الرسول الامين  
وفي كبرياء النبوة يحصي خطايا الخطاة  
ويأسى على منكر المنكرين ..  
هو الزمن احتقنت بالعذاب شرايينه  
احتقنت بالعذاب  
فماذا عليه اذا ملكت روحه  
شهوة لليقين !

٧٣ / ١٠ / ٢٢

عن جريدة « الاتحاد » بحيفا

## توفيق زياد

### الباشوات والبكوات والحمير

- ١ -

جمع السلطان مجلسه ، ثم قال مخاطبا :  
« بودي ان اعرف من يعرف كم عدد الباشوات والبكوات فسي  
بلادنا » ..

والحق يقال ان السلطان فاجأ وزراره بهذا السؤال غير المتوقع.  
راحوا كلهم ينظرون الواحد في الاخر باستغراب وصمت وواصل  
السلطان كلامه :

- « لا احد يعرف .. هه ?? ولا احد يعرف من يعرف ?? »

وعندما لم يتلق للمرة الثانية جوابا على سؤاله زفر زفرة طويلة ،  
ومسح لحيته الحبراء من الحناء وقال :

- هذا امر يحيرني منذ مدة . كيفما تحركت في القصر ومختلف  
الوزارات والاماكن ، وكيفما تنقلت في نواحي السلطنة ، التقى  
بعدد لا يحصى من حملة الالقاب . اسأل فيقولون لي هذا فلان باشا  
او فلان بك . اسأل : لماذا ؟! فيقولون ، هذا باشا لانه عمل كذا ،  
وذاك بك لانه عمل كذا وهذا كذا لانه كذا ، وذاك كذا لانه اهدانا  
موسع عشر قرى ، وذاك لانه قضى على عدو لنا ، وهذا لاننا تزوجنا  
ابنته وذاك لان ابنته تزوجتنا .. وهكذا » .

وتشجع وزيره الاول :

- هذا كله من نعمك يا مولاي ..

- حسنا .. حسنا .. من نعمنا وافضالنا ، وليس لنا اعتراض .  
ولكني اريد فقط ان اعرف عددهم .. فقط .. عددهم . نحن عندنا  
قيودات بهذا ، اليس كذلك ??  
- نعم يا مولاي .

- فلتمر كتابك اذن ، ان يفحصوا قيوداتهم . ولتخضر لسي  
عددهم وقائمة بهم .

- وانفض مجلس السلطان وانعقد من جديد بعد اسبوع . وتكلم  
الوزير الاول . قال :

- فتشنا في كل القيودات يا مولاي . ولكن عدد المسجلين فيها من  
اصحاب الالقاب قليل . كذلك اتضح ان القيودات عتيقة الى ما قبل  
عدة سنوات . وكل الذين انعمت عليهم في السنوات الاخيرة بهذه

الالقب السنية لم تدخل اسماءهم في القيودات .

- « وكيف . ?? » . قال السلطان وهو يطوي عنقه ، ويرفع  
حاجبيه مستغربا ..

- سالتهم عن السبب يا مولاي ، فقالوا ان مولانا كان ينعم على رعاياه  
المخلصين والمتنفذين بتلك الالقب في سرعة شديدة . اقصد بكثرة  
وكيفا اتفق لدرجة انهم لم يستطيعوا ان يجدوا الوقت الكافي  
ليلقوا به ، ويدخلوا اسماء المنعم عليهم في قيوداتهم ..

وصمت الوزير الاول عندما رأى حضرة السلطان ينتحج وغير  
جلسته في كرسيه ، ثم واصل كلامه :

- وهكذا يا مولاي توقف الكتاب عن تسجيل انعامات مولانا المنهالة  
بلا حساب ، لانهم يسوا من امكانية ذلك ..

وساد صمت طويل في المجلس قطعه صوت الوزير :

- اجل يا مولانا . ونحن لا نستطيع ان نقدم مثل تلك اللاتحاة  
من الذاكرة .

ومن جديد ساد صمت طويل في المجلس لم يقطعه غير صوت  
مولانا المستغرق في التفكير ..

« الرأي راي مولانا » - قال الوزير الاول وهو يقف امام مولانا ،  
منتظرا حركة من شفتيه .

وانفض مجلس السلطان ذلك اليوم من غير ان يهتدي هو او اي  
احد من مجلسه الفطن ، الى طريقة يمكن بها معرفة عدد الباشوات  
والبكوات في السلطنة العامرة .

- ٢ -

واحتاج الامر الى اسبوع كامل من حك الدماغ ، حتى اهتدى  
السلطان الفطين الى طريقة لا تخيب . ارسل يجمع مجلسه وبعد  
ان التأم ، ابلغهم :

- لقد اهتديت الى طريقة نحصل بواسطتها على ادق حساب ،  
حتى اخر باشا واخر بك ..

وهتف الوزراء بصوت واحد . كل واحد منهم رفع صوته بمقدار  
اهمية وزارته :

- هيه .. سلمت رأسك يا مولانا .. كيف ??

- ان نعين يوما ندعو فيه جميع الباشوات والبكوات فسي  
السلطنة الى الحضور الى عاصمة ملكنا ، ونقف نحن على شرفة

توفيق يوسف عواد

من الرواية الى الشعر

## قوافل الزمان

أو

## قصائد البيتين

مع اربع عشرة لوحة للرسم حسين ماضي

واسطوانتين بصوت الشاعر يلقي قصائده

ترافقه موسيقى الوليد غلمية

تحفة فنية صدرت حديثا عن

(( دار بدران )) للنشر - بيروت

قصرنا ، ثم يبدأ موكب الباشوات البكوات في المر من امام شرفة  
القصر . وهكذا نعدهم » .

قال السلطان ذلك وهو يفرك كفيه سرورا ويتطلع في عيسون  
وزرائه مستكشفا اثر ذكائه فيهم .

والحق يقال انه ما كان بإمكان راس غير سلطاني ان تثبت فيه  
مثل هذه الفكرة . وكان اثر ذلك على وزرائه كبيرا حتى نددت عنهم  
اهات الدهشة والاعجاب .

ولكن السلطان فرك يديه ثانية واردف :

- نامر الباشوات ان ياتوا على ظهور البغال والبكوات على ظهور  
الحمير . في البداية يمر امامنا موكب الباشوات ، فنعدهم . ثم  
موكب البكوات فنعدهم . وهكذا نحل هذه المعضلة .

وصحت السلطان وهو يفرك مرة اخرى كفيه سرورا ، ويتطلع في  
عيسون وزرائه مستكشفا اثر ذكائه فيهم . ثم قال لوزيره الاول :  
- عليك ان تصدر حالا الاوامر اللازمة .

- ٣ -

وهكذا كان .

في فجر اليوم المعين ، تجمع باشوات المملكة وبكواتها . كل  
باشا وبغله . وكل بك وحماره . ووقف السلطان ، وحوله وزراؤه  
وحاشيته المقربة على شرفة القصر ، معلنا بدء الاستعراض الكبير .  
وبدا موكب الباشوات ، صفا من البغال وراء صفا . ولتسهيل  
العد كان كل صفا يتكون من خمسين . واستمر الموكب صفا وراء صفا  
وساعة بعد ساعة ، والكتائب يسجلون ويحسبون .. ويجمعون  
ويطرحون ، حتى انتهى ..

ثم بدأ موكب البكوات : صفا من الحمير وراء صفا . كل صفا  
يتكون من مائة واتصل الموكب ساعة بعد ساعة حتى وقت متأخر  
من النهار .

وحينما مر الصفا الاخير كان السلطان وحاشيته يتنفسون  
الصعداء .. اما الكتاب فكان عرقهم يزر من شدة الجهد وقد تكسرت  
افلامهم وانتهت اوراقهم . كان غيش المساء قد بدأ ينتشر ، وكان الكل  
تعبا ولكن مرتاحا لانتهاء تلك المهمة المعقدة .

ولكن فجأة بدأ موكب عظيم من المشاة يتدفق صفا وراء صفا امام  
شرفة قصر السلطان ، الذي فتح فمه دهشة وقد هاله الامر وهاله  
ان ذلك الموكب كان بلا اخر . اما الكتاب فقد نظروا الى  
الامر كما ينظرون الى كارثة مفاجئة ، خصوصا وقد بدأ غيش المساء  
يتحول الى عتمة .

وتطلع السلطان في وجوه وزرائه مستفسرا حتى استقرت عيناه  
على وجه وزيره الاول :

- ما هذا ؟ ..

- يا مولاي .. حاول الوزير الاول ان يتكلم ..

- قلنا عن الباشوات والبكوات فقط ..

- يا مولاي ... - حاول الوزير الاول ثانية ان يتكلم ..

- ماذا ؟ .. قل من هؤلاء ؟ - قال السلطان وهو فسي

قمة استغرابه ..

وتقلب الوزير الاول على ارتبائه :

- هؤلاء ايضا بكوات يامولانا . ولكننا لم نجد في البلاط

حييرا على عديمهم ..

واحتاج السلطان الى هنيهة حتى يلتقط كلام وزيره ، ثم فقس  
في الضحك . وظل يضحك ويضحك ، حتى انقلب على قفاه وهو  
يرفض رجليه في الهواء من شدة الضحك .

ولم يملك وزراؤه الا ان يصنعوا مثله ...

عن جريدة (( الاتحاد )) بحيفا



# خالد أبو خالد قرطبة في هجرة صقر قريش

عندما سقط العلم العربي على ظله  
صحت في اليرق

فانشق عنك بكاء .. وبدرا

وكان زحام الشوارع نوما مريضا

يحدق في الواجها .. ويمشي

وكانت شظايا الدفاتر تجرح وجه البساتين حيناً

وتجرحني

والمقاهي تفص بروادها

والحديث عن الليلة

الحالة

الوطن المستباح

وعن قصة الحب .. والحرب

عن صدر بائعة اليانصيب

وعن أم كلثوم

والجسد المتعب الذهبي

وعن ليرة للسجائر .. والخبز

عن قصف عمان

والناس فيها يصيرون مشتلة للوباء

ويندفع الدم تحت القباب

وتحت العباءات

يشربه الغائبون مع الشاي

والخمر

ثم تلوحين - ما بين أشرعة النار

والقصف - امرأة

حلما ..

وخلصا

جلسنا على زمن طارئ من زمان الصبا

ففرحنا

ابتسمنا

ودار الحديث القصير على نفسه .. وصمتنا ..

فما قلت شيئاً عن الحب

أو قلت شيئاً عن الموت ..

أسمع صوتي

- أن خذلتني دمشق

توجهت نحوك بعد فلسطين ..

قبل فلسطين

فيها

فما خذلتني

تناولت قهوتنا .. وقرات الكتاب ..

افترقت عن الحلم

كان المساء حزينا

وكان الشتاء يجيء إلينا على مزنة كالرماد

فنبتل

ثم ندوب كان لم تكن

والخليفة مدثر بردتي

وشعاري على ترسه

أو على حافر الفرس الأعجمي

يؤرخ صك التخلي عن البندقية

والشهداء

وعن تضحيات الميليشيا

وعمان

في الظل أوجعني وخز صارية كسرت

صحت .. ما انتبهوا

لوّن الدم وجه الفرات .. فما انتبهوا

في الطريق الى سيلة الظهر (١) جمجمتي فرعت كتباً

وجسورا

هوت قبلها أمس الوية

خلعت جندها في ثياب الصبايا اللواتي هربن من

الذبح

- يا أيها النائمون على دمه

انصتوا

انني الدم يسكنكم انهرا

مرة عندما القتل يبدأ

أخرى قبيل الولادة

فلتتحسس شرايينكم دورتي

بين موتي .. وبين مخاض العواصم

والنخل

أنسل

كانت دمشق التي ودعتني .. وما زلت فيها

تصدّ عذاباتنا بالليالي الطوال

وبالحب

مسكينة .. هرّبت شارتي

لهتت تتمنى عليّ الرحيل إليك

وتنذرني أنهم يتبعون خطاي

يسدّون كل الدروب التي انفتحت بفتة

قرطبة ...

آه

... والمدن العربية تفتطس في الدم

لكن وجهك كان حبيبا

وكان بعيدا .. كما الشمس

كان قريبا

فلوطني وهجها في الصحاري التي أودعتني الى النهر

كانت يدي تستطيل أصابعها

في الفضاء الذي بيننا

كنت أهوي

وأنحت في قاسيون الكلام الذي لم أقله

وكل الوجوه التي غادرني على ضفة الفور

ارتاد أرسفة النشرات

وأرسفة الذكريات

هنا الصوت ، والبحر يختلطان

وينحلّ صمت البنادق حولي

وينهض تشرين بوابتين الى القدس واحدة

واليك ... اليك ..

- انتبه

- أين تمضي ؟

- هنا القدس

تشتعل الارض .. سكيكة تتحول

ترسم ادخنة المدفعية والدم خارطتي

للسهوب التي عرفتني

وأحببت فيها الطيور التي لا تهاجر

اني توقفت  
 أملاً كفي ماء  
 وأشرب  
 للصخر ظهري  
 ووجهي جنوباً  
 - فلسطين  
 تنصب في داخلي  
 أمطرت  
 والرذاذ المورّد يفرق ناصيتي  
 وعيوني  
 ومتعبة رثتي  
 فالحصار شديد  
 هنا زمني .. قرطبة  
 لا تلومي الرياح التي حملت جسدي  
 - أيها الضوء  
 انك تشبه ومض القذائف في غور بيسان  
 لا تنطفئ  
 انني ألتمسك .. الآن  
 بيني وبينك سجن  
 ودبابه  
 وكمين  
 وبينك جند الخليفة  
 والفزو  
 اكمن في الظل  
 لكنني أذ تلوح على الافق عيناك  
 أربح معركة بالمسير  
 ولو خطوتين  
 بدون الجيوش التي ذبحتني  
 وراحت تطارد رأسي بأعلامها السود  
 لحظة ان كنت أنت تمدين لي أرض مصر لاعبر  
 نحو الشمال البعيد اليك  
 واني بصير بانك منفاي  
 كم أنت مرهفة حيث أنت  
 وكم أنت صافية  
 وبعيد أنا  
 العطش البدوي الى الماء  
 هذا صراخي  
 ولو انه الصمت  
 محظورة كلماتي التي خبأتها حجارة حوران  
 فاحترقت مثل قلبي  
 فلا تبكني  
 قدرتي أن أسمي ثلاثين اسما  
 ولا يتبدل وجهي  
 وأن أتقل وحدي  
 وفي راحتي خط انك منفاي  
 أو جنتي  
 قرطبة  
 هل تصيرين لي وطناً  
 كيف  
 لي وطن تعرفين مذابحه ..  
 حيث أهلي ..  
 وأمي تحل جدائلها  
 وتغني لصقر قريش  
 وتبكي عتاباً  
 لكل الذين يعيشون حياً

يموتون فاجعة  
 ... وطني ..  
 امتلاً الكأس  
 أشرب نخبك ..  
 ها ان قلبي يغادرني ..  
 بينما تفتحين ذراعيك لي  
 أقتربي  
 انني أتعريّ سوى من سلاحي ..  
 وشعري ..  
 وأخطو على البحر  
 أخطو  
 امنحوني لفافة تبغ  
 وعود نقاب  
 فتحت ذراعي جرحي الذي نبشوه  
 فأغلقتة بالرايا  
 توكأت فيه عليك  
 فكانت ذراعك تجتاز افريقيا رسلاً يفرشون  
 المحبة والدمع  
 جسراً على الاطلسي  
 فأبحر  
 بحارتي يشهدون عذابي  
 فيطفو على الموج بعض فلسطين  
 كفي ..  
 وزنبقة  
 ووعود  
 ينقط في شفتي مطر ، ورصاص  
 فافتح  
 أسترق السدع  
 اغلق جفني .. تنهمر الطلقات .. تلويت  
 - أيلول مذبحه في المشارق  
 - مذبحه في المغارب  
 - ينسى .. يموت بعيداً  
 وكل الحجارة  
 والدم  
 واللحم  
 والنار  
 ذاكرتي  
 آه .. أيلول .. عمان ..  
 عمان .. أيلول  
 أحلم انك لي .. معبر .. قرطبة  
 مرجاً  
 كيف أبداً ؟  
 كيف أقول لك ابتسمي ..  
 رغم ما أرتدي من جراح العشرة .. والارض ؟  
 هل تعرفين ملامح صقر قريش ؟  
 وهل أنت  
 أنت .. ؟  
 وهل .. ؟  
 لا تقولي :  
 - وصلت  
 فها قدمي تتلمس درب فلسطين  
 فهو يضيء ..  
 أوصل ..  
 كل الدروب اليها تمر على شاطئ الاندلس

# حزائى العدد الماضى من «الأدب»

## الأبحاث

### صلاح عيسى

اعلن يوسف ادريس في حديثه - الذي القاه بقاعة وزارة التربية ببيروت - انه ليس هنالك حوار جدي واننا نميش منذ نصف قرن في مونولوج . واختار عنوانا لحديثه « هل للاديب العربي اليوم دور ؟ » واعلن د. سهيل ادريس ان العنوان يوحى بالتشكيك في دور الكاتب العربي الآن ، وأبدى احمد سهيل علي دهشته - وسخرته - من هذا « العدد المتماظم من دكارة التاريخ في العالم العربي » بينما « المؤلفات التاريخية في الامم الاغلب تفتقر الى الفكر التاريخي والمنهجية العلمية » . وتوجع سليمان فياض - في رسالة من القاهرة - لان « اقلاما يحملها بعض الاقزام » تشن حملات صحفية على كل ما هو جاد ، فتنتشر السطحية والفجاجة و « بروح التعبير الصحفي المبسط والمسطح والمستهدف للأنارة والطرافة والاقرب والتوزيع تشر الصفحات الادبية بالصحف اليومية والمجلات الاسبوعية المصورة والرسومة قصائد تافهة المعنى والصيافة خطيبتها زاعقة وتمج بالاغلاظ السوفية غير الموظفة في الشعر » . وينتقل هذا الى المجلات الرزينة التي يفترض ان تكون منبرا حقيقيا للادب ، فاذا بها تفرد صفحاتها للاقزام و « ذلك وحده امر يشير الرئاء والضحك بعد جهد عشرات السنين لكتابتنا الرواد وادبائنا الكبار منذ العقد الثاني من القرن العشرين » . وبغليظ من الاشتمزاز والكبرياء قاطع الكبار من الابداء واصحاب المستوى من الشبان والكهول المنابر الرسمية للثقافة في مصر لانهم « لم يقبلوا الانطواء كتوابع وراء الوية الزوابع » . وكما ورد في مانيفستو يوسف ادريس فان « السلطات العربية تهمل اجمالا شؤون الفكر والثقافة او هي تخضع هذه الشؤون لمصالحها السياسية . وبهذا اصبح المثقف مجرد كومبارس يكمل الصورة باللون ولا يعددها بالخط » !

وتبلغ « الادب » عامها الثاني والعشرين ، وبينما يزداد توزيع الويسكي ويرتفع استهلاك المخدرات وتنتشر برامج التلفزيون كالوباء وتبني مجلات الجنس والجريمة مستقبلها بنشاط جهنمي ، يتواضع توزيع « الادب » الى ستة آلاف - يقرأها اصصافهم مجانا بسبب الفقر الذي لم يقتله سيدنا علي ويريحنا منه ولان جيعنا العرب ما زالوا يثيرون عجب احفاد أبي ذر الففاري فيجوعون ولا يخرجون على الناس بسيوف مشهورة ، ويرتفع سعر نسخة « الادب » القاهرية الى ١٠٠ مليم - وبهذا يقوم مرتب خريج الجامعة في مصر ليصبح موازيا لاربعة احمذية في الشهر ولعشرين كيلو من اللحم و ٥٠ عدا من « الادب » - وتزداد حيرة احفاد أبي ذر . لكن « الادب » تظل مرجعا هاما من مراجع الثقافة العربية في اعوامها التي جاوزت العشرين يتميز - كما قال محمود أمين العالم بحق - بانه كان « جبهة تحتدم بالوان من الصراع وان كان يجمعها بشكل عام رؤية قومية موحدة » .

اكثر كتاب الصدد الماضي من « الادب » تفاؤلا - بشروط - هو محمود أمين العالم ، ربما كان واحدا من قليلين يحمل بطاقة تموين تتيح له صرف مقررات من الزيت والسكر ولا تتيح له اي شيء آخر لا العمل ولا الكتابة ولا حتى السفر « Laissez Passer laissez Faire » من السوق السوداء يشتري كمية من الورق يكتب عليها كتبا ومقالات لا تطبع أبدا في القاهرة ، فهذا ليس واردا في بطاقة تموينه . في خانة الوظيفة كتبوا : على المعاش . وصحيح انه كان واحدا من آباء جيلنا ، لكنه ما زال في شرح الشباب ، ونحن شغنا بعض الشيء ، لهذا فشبابنا كهؤلاء الشبان المسكوفيين الذين اخبرنا برهان الخطيب في رسالة موسكو انهم ذوو مزاج حاد « يكادون في نورتهم ورفضهم هذا ان يضيعوا الكثير من القيم والتقاليد الحسنة التي خلفها لنا الاقدمون » . هنالك اختلال ما ، فالانسان العربي المثقف - كما تقول ريتا عوض في دراستها عن خليل حاوي - « يعيش مأساة الغيبة في عصرنا هذا بعد ان تكشفت آمال هذا الجيل في بحث الحضارة العربية عن سراب » . وبرغم هذا الاختلال كله والوية الزوابع التي تملأ بطاقات تموين التوابع بحق الثروة والرطانة والنفاهة ، فان محمود العالم يتغافل ، وعلينا ان نتعلم منه كما حدث في زمن المراهقة وبواكير اكتشاف العالم ، لكن ذلك كله لا يمنع ان نلتفت الى الخطر الرئيسي الذي نهنا اليه يوسف ادريس : المونولوج الذي نميش فيه . تقسيم العالم الى اقلية - مثقفة او أمية لا يهم - تتكلم فقط واكثرية تسمع فقط . بطاقة التموين التي لا نأخذها الا اذا وضعنا السنننا في جيوبنا .

في محاولة لتنظيم عالم المونولوج ، وبين دفتي عشر صفحات من « الادب » حاصر « احمد سهيل علي » تسعة من الاساتذة الباحثين الذين حضروا المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد خلال اذار ( مارس ) ١٩٧٣ ، واختار ان يحاورهم فقدم لنا درسا عمليا لآلام المونولوج الذي سمح للحقيقة التاريخية ان تصبغ . ففي بلاد متخلفة كبلادنا العربية لم تتكون فيها الذات السياسية تكونا حقيقيا وبالتالي فان الذات الثقافية لم تتكون بنفس الطريقة - يصبح خطرا - وجرما - ان تتحدد العقول في مسار واحد ، ومهما بلل من جهد فان المسار المفروض لن يكون اصيلا . وماساتنا ان بعض اليساريين يريدون الانتصار بقرارات علوية ، وهو وقوع بجذارة في احضان اعدائهم ، ولن يكسب اليسار - تيارا فكريا كان او قوة اجتماعية وسياسية - معركة دون ان يكون طرفا اصيلا ومصادما في معركة الجدل الاجتماعي . وهذا هو السبب في ان عالم المونولوج هو عالم الاقزام والتوابع ، ولن يكون عالم الاصلاء والمستبشرين الا اذا جردنا اسلحتنا ودخلنا معركة الصراع الفكري المفتوح بكل رحابتها .

في ست حركات طويلة النفس تناول احمد علي - باقتدار - موضوع « المنهج والتراث والقييمات في المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد » فقدم واحدا من افضل العروض التي قرأتها للعديد من مؤتمرات الادب والفنون والعلوم الاجتماعية التي تعقد كل يوم في عالمنا العربي ، وتتحول في الاغلب الامم من مؤتمرات للبحث الجاد الى منابر لضخ افكار مكروية او خاطئة وتحتكرها غالبا وجوه مجعدة

لم يعد لديها ما تقول كفت عن القراءة من زمن ، لكن الله لم يلهمها الكف عن الكتابة أو حضور المؤتمرات ، ولعل الذي يلهمها ذلك بدلات السفر ومغريات الضيافة في عالم عربي شديد الكرم فيما لا يفيد .

والعمود الفقري الذي بنى عليه الاستاذ علي دراسته لاعمال المؤتمر هو منافضة المنهج الذي قامت عليه بحوث لجنة التراث العربي في المؤتمر بمنهج ماركسي ينظر لظواهر التاريخ وخاصة - التراث - نظرة نقدية ويربط بينه وبين التطور في علاقات الانتاج . وقد اعتبر الاستاذ علي المنهج الذي قدمته البحوث تقليديا يقوم على « التجميع دون التنظير وعلى حشد المعلومات عبر غريال واسع الثقب وفي غياب للنظرة العلمية وسبات عميق للفكر التاريخي » . ولست اشك في ان دراسة الاستاذ علي الممتازة هذه سوف تثير العديد من المناقشات بين المهتمين بموضوعها أو أرجو ان تفعل ذلك اذا كنا حقا ما زلنا نملك حيوية فكرية حول قضايانا المحورية .

على ان هناك ملاحظة رئيسية حول هذا البحث الجاد الجيد . فالنقد الضافي الذي قدمه علي لتسعة من البحوث التي قدمت في لجنة التراث يقوم على رفض المنهجية التي استخدمت فيها ، وقد قدم لذلك بنقض هذه المنهجية في بعض الكتب النظرية العربية التي تنحو الى اسلوب ادنى الى الفهم الادبي الميتافيزيقي منه الى التناول العلمي الموضوعي ، او الى علمية مزيفة تؤله العقل المجرد بعيدا عن الزمان والمكان وبشكل تجريدي لا معنى له . وفي دراسته التطبيقية للبحوث رصد ملامح هذه المنهجية وكيف تقود الى الفهم الخاطئ للتاريخ وتحويله من وسيلة لفهم الحاضر الى عملية لاستخراج هذا الحاضر ليكون ماضيا . وقد رد احمد علي على هذه الافكار ردا مقننا وصحيحا ، لكنه عزف عن توصيفها واكتفى بالقول بانها تمثل « المدرسة التقليدية » ، وبأنها تقدم افكارا هي « من سقط متاع التاريخ » وتقوم على « السلفية الظلامية » وباسلوب « سردي مسطح عائنا منه طويلا » وتفسيرات « ذاتية وافكار جاهزة » . وهو قول يقل ناقصا في ضوء ما قاله علي نفسه من ان « ذات المؤرخ ليست ذاتا مجردة موجودة خارج الزمان والمكان ، لهذا كانت هذه الذات الانسانية عبر الزمن التاريخي مختبرا للتفاعل الجدلي بين الذات والموضوع » . فالاعتناء بالقول بان منهجية المؤرخين العرب هي مجرد تقليدية وانتقائية يجعل هؤلاء المؤرخين مجرد « ذات » ليست مختبرا لاي تفاعل جدلي مع الموضوع ، ذلك ان الافكار - ومنها مدارس التاريخ - هي جزء من ابنية فوقيّة لحركة الجدل الاجتماعي ، والانتقائية ليست صفة للمؤرخين فقط ولكن ايضا للادباء او لبعضهم وللساسة او لبعضهم ، فما مبرر هذه الانتقائية المنتشرة كالوباء في كل ابنيتنا الفوقية ؟ هذا سؤال رئيسي تجاهل احمد علي اجابته على ندرة ما تجاهل من قضايا موضوعه فوقع بذلك في نفس الخطأ الذي اخذه على بحث المستشرق التشيكوسلوفاكي « كارل بتراتشك » اذ قدم « مسحا فكريا دون ان يرفقه بمسح طبقي وتحليل ماركسي لهذه البنى الفوقية المتمثلة في الشخصيات » .

وما رصده علي من محاولة الباحثين « محاكاة التاريخ وفوق آهوائهم الحاضرة » وتحميل بعض ظواهره ما لا تطيق « بدافع من اغراضهم الآنية » صحيح ، لكن محاولة سعيد عاشور سحب الماضي على الحاضر والحاضر على الماضي بشكل عشوائي ليست مجرد « تخلف فكري ورجعية غير اربية » كما يقول الاستاذ علي ، والمداخلة الشفهية التي قدمها عاشور لبحثه فانلا ان التاريخ يعيد نفسه بمعنى ان ما نتعرض له الآن من احتلال صهيوني لاراضينا شبيه بما تعرضنا له زمن الحروب الصليبية ، وان حل ذلك هو تشيبتنا بالوحدة : وحدة الصмир ، وعلى التعلق بالقيم الروحية والتمسك بالله . هذه الوصفة

الجاهزة هي خط رئيسي من ايدولوجية البرجوازية العربية والانتلجنسيا المساندة لها ، والد الذي قدمه علي على عاشور بان ثورة ٢٣ يوليو قد انجزت ما انجزت دون اعتماد على القيم العمومية التي ينصحنا بها ، رد صحيح في حدود الانجازات ، لكن الاستاذ علي لم يفسر لنا هذا الانتشار الغريب لافكار عاشور وامثاله ، وهو انتشار تم بمساندة حقيقية وتدعيم فصيلي من المنجزين ، وكان ضروريا للبرجوازيات العربية ان تنشر هذه الافكار التي لا تؤمن بها هي نفسها ولكن تصدرها الى جماهير الشعب لتسحبها الى معارك جانبية ولتقف بها امام أي دعوة لتنظيم الشعب ، ولتجمل منها على حدد تعبير علي نفسه « فزاعة في وجه التقدم » .

وفي بعض التفصيلات قادت السخرية - وكانت احيانا قاسية بلا مبرر - علي الى عبارات تستوفد النظر ، ومنها - على سبيل المثال - نقده لنظرية مواكبة مراحل التاريخ لراحل عمر الانسان التي حاول بها الدكتور عاشور ان يفسر تخايل الخلافة العباسية امام الفزوة الصليبية ، فقد اعتبرها الاستاذ علي رؤية تحول التاريخ الى « منبر لتوزيع فتاوى من نوع براءة الذمة » ، وهي عبارة تركها لنا ومضى دون ان يقول لنا على ماذا يعترض بالتحديد : أعلى تسويز الفتاوى اجمالا ام على تبرئة ذمة الخلافة العباسية فقط ؟ ولست أريد ان افتنص العبارة - خاصة وانني لا اختلف مع علي في تحليله الممتاز - ولكني كنت افضل لو ان الاستاذ علي - ومقاله كله اداة للبحوث التي اقيمت في المؤتمر - قد التفت الى نظرية « التاريخ كوسيلة لبراء الذمة » . فطبيقا للتحليل المضاد الذي قدمه الاستاذ علي فقد كان محتما ان تتخايل الخلافة العباسية امام الفزوة الصليبية ، وليس مهما ان ذمتها كانت بريئة أو مدانة ، فالمؤرخ ليس قاضيا في محكمة ، والظواهر التاريخية لا ذمة لها لكي نسال أنفسنا هل هي بريئة أم مدانة ، انها محصلة عملية جدلية معقدة وليست ابنة اختيار انتقائي . ولم تكن الخلافة العباسية قادرة على ان تكون الا ما كانت . . ومحاولة تبرئتها كمحاولة تخطئتها تنطلق من شيء واحد هو اليقين بان التاريخ يمكن ان يكون غير ما كان بإرادة فرد أو جماعة وضد اتجاهه الطبيعي . ان هذا بالقطع لا ينفي دور الارادة الانسانية في تغيير التاريخ لكن فقط عندما تتحرك هذه الارادة لتحقيق الضرورة .

وتتكامل دراسة « ريتا عوض » مع دراسة احمد علي . وبرغم ان خليل حاوي لم يكن بين الباحثين في مؤتمر بغداد الدولي للتاريخ - اذ هو شاعر - فان بعض الهموم التي طرحها شعره ، تكاد تكون - في منظورها الفكري - نفس الهموم . وقد اختارت ريتا عوض واحدة من ثلاثية « بيارد الجوع » ( ١٩٦٥ ) هي قصيدة « لعازر لعام ١٩٦٢ » لتقدم لها دراسة تحليلية منطلقة من تصور يقول بان خليل حاوي كان في هذه القصيدة يرثي مرحلة كاملة من الوجود ويؤبن حلم جيل من المثقفين في انبعاث الحضارة العربية ، وهكذا أقام خليل حاوي الماتم قبل الموت بخمس سنوات كوامل ، وأعلن الياس واللاجدوى . ان الانبعاث مزيف . والميت قد مات ، اذا عاد فسيعود مشوها يفرس انيابه في جسد الزوجة ، سيعود التنين ولن يعود الخضر ، وسيستعصي لعازر على مطامح المسيح في احيائه . والسبب عند ريتا عوض هو « ان الانبعاث يقتضي صهر الحضارة الحديثة في الذات الاصلية الاولية باضفاء الاصاله على كل ما هو دخیل . وقد كان على الرعيل الماضي ان يتنهم واقعه الحاضر وان يتمثل التراث الغربي وان يعيد تقويم التراث العربي حسب معطيات الحضارة الحديثة ليولد النهضة العربية » . والواقع ان ريتا عوض لم تلتفت - الا بشكل سريع - الى الجوهر الحقيقي لمأساة خليل

## فاروق شوشة

مع انسان عربي جديد بدأ يتخلق ويتشكل بعد السادس من أكتوبر ، تبدو الحاجة ماسة الى فن جديد وأدب جديد . الى رؤية جديدة للحياة ، ينبثق من خلالها تناولنا الجديد للتجربة الإنسانية . وقد تفتحت وجداناتنا طلقة ، صحية ، معافاة ، مفتسلة بصهد تلك الايام المجيدة وحرارتها المقدسة ، مشدودة الى النبض الصادق والاصيل ، الذي فجره هذا الانسان العربي الجديد ، في سيناء والجولان ، بدم شهادته واستبساله ، معطيا لوجوده وحياته وموته معنى .

لكن ، يخطيء من يظن ان هذا الفن الجديد ، هذا الادب الجديد سيولد بين يوم وليلة ، هكذا بقرية واحدة ، او طلقة واحدة . ان ما حدث على أرضنا العربية خلال الشهور القليلة الماضية ، نفسيا واجتماعيا وحضاريا ، لا بد له من بعد زمني يتم فيه استيعابه ، وانصاج الحس الفني به ، وتشكيله من جديد ، فنا أصيلا ، وأدبا مبدعا ، وعطاء يزيد التجربة الإنسانية ثراء وخصوصية .

المشكلة الآن ، ونحن فيما بين المرحلتين ، في انتظار هذا الشكل الجديد والابداع الجديد ، اننا لم تعد لدينا القدرة على تذوق ما ينتهي الى عالم ما قبل السادس من أكتوبر ، أصبحت حلوفا ترفض مرارته وعدميته وسلبيته وبأسه وانزاعيته ، وأصبحت أعماقنا لا تهتز لما كان مشحونا به من صنوف القهر والتمزيق الحاد للذات والتعرية الكاملة للنفس ، حتى وان كان ذلك بقصد الاستنفار واستثارة النخوة والهمة والحمية . هذا الطعم المر المالح الجارح ، لم يعد يشير حاسة التذوق فينا ، او يفني شهية عقدا النفسية المتراكمة تاريخيا ، او يدفعنا وراء فضول الاستهواء او الرغبة الدفينة في الاستعلاء والتجاوز والتخطي . صار « شيئا » ينتمي الى عالم قديم ، عالم نهاوى وتصدع ، ولم يعد ممكنا ارجاعه ، او اعادته الشعور به .

\*\*\*

عاشق « التروبادور » العظيم : محمود درويش ، يحملنا من خلال مزوقته الشعرية الآسرة « موت آخر ... وأحبك » الى لحظة فريدة من لحظات التوهج الشعري النبيل . هذا الوجد العائز ، الذي يمتزج من خلاله ( الوطن : الحبيبة ) ( بالحبية : الوطن ) ، في حلول صوفي شعري بالغ النقاء والشفافية ، هو الطابع المام لقصائد محمود درويش منذ كتب « سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا » ممتزجا بشجن التراب الفلسطيني ، وأحزان الانسان الدائم الاغتراب والرحيل والمطاردة ، يحمل في دمه حبه ومأساته ، وطنه واغترابه ، حقيقته وضياعه ، لكن هذه الهجرة الدائمة تظل تضيف اليه وتثريه ، تطعمه وتقديه ، تמיד النحام خلاياه وعروقه بالحبوبة الفائقة ، بالمحبوب البعيد ، الثاني كالمستحيل ، لكنه يظل يمشي على الخنجر ويفني :

سمعت دمي ، فاستمعت اليك

ولم تصلي بعد

كان الينفسج لون الرحيل ،

وكننت أميل مع الشمس

يا ايها الممكن المستحيل .

وتبلغ الملحمة الدامية قمة توترها ومأساويتها ، ونحن نطالع وجه العاشق الجوال المطارد ، منفيًا ، مبعداً ، يتساءل مع كل خطوة ، وفي كل منعطف .. الى أين نقوده قدامه :

الى أين أذهب ؟

ليست مفاتيح بيتي معي ..

ليس بيتي ورأني ..

وليس الورد ورأني

وليس الامام أمامي

الى أين أذهب ؟

ان دمائي تطاردني ، والحروب تحاربني ، والجهنمات

تفتشني عن جهاتي ..

فأذهب في جهة لا تكون .

تري ، هل نحاول أن نصطنع سمنا نقديا ، يدعيه البعض ، ونحن نتساءل : هل هذه القصيدة تنتهي الى النفس الحزباني ؟ هذا النفس الذي ظل ممتدا على خريطة الوطن العربي أعواما سنة ، قبل أن تصدمه حقيقة أكتوبر ؟

كلا . فمثل هذا التساؤل مرفوض من أساسه . ان القصيدة ، في غناها وزخمتها ووفرة عطائها ، في صدقها واغترافها من معين النفس الإنسانية ، تتجاوز هذا كله . وتقذف بنا مباشرة في أتون عناق حار متوهج مع الغنائية المفعمة بالشجن الكوني في شعر محمود درويش . ثم هي توقف فينا ، مجددا ، التعايش الشعري الخصب مع عالم درويش في مفرداته ذات الخصوصية الفريدة ، ومعماره المتميز . وهو عالم نطالع من خلاله الصورة الأكثر حداثة واكتمالا في اطار المساحة الفلسطينية من الشعر العربي المعاصر . أية أبعاد يتجاوز واي أفق يستشرف وأية ارهاصات قادمة ينبئ عنها .. انه عالم ديناميكي ، متنام ، عميق الجذور في الارض والانسان معا ، لصيق بالحساسية الجديدة للوجدان المثلث بالتبعية والهموم والاشواق والمطامح ، ثم هو يحول معمارة شبيها بالسلم النغمي ، لكنه نغم من نار ، ينداح دوائر ودوائر ، ما تلبث ان تتلاقى وتتداخل ، محدثة حرائق وشظايا وانكسارات ، لكن عظمتها تظل في هذا الضرب الشديد بالنغم ، وفي هذا الجذب المغناطيسي بالنار . تظل هذه الدوائر متداخلة ولكنها مفتوحة ، انها تتسع للمزيد ، وتشي بما بعد اكتمال الدائرة الاخيرة منها ، بل هي تحدث موجاتها المفاعلة في نفس المتلقي ووجدانه ، من خلال هذه الحركة العنيفة وهذا الايقاع المتنوع المشحون ، وهذا الشجن « الشرقي » المذاق ، يكاد يكون عديميا فيما هو ملتزم حميم :

كنت أحمل ضلعا وأسأل أين بقيته

آخر الشهداء

يحاول ثانية

كيف أحمل نهرا بقبضة كفي

وأحمل سيفي

ولا يسقطان

أنا آخر الشهداء

أسجل انك قديسة في الزمان ، وضائعة

في المكان

أريد بقية ضلعي

أريد بقية ضلعي

أريد بقية ضلعي

أحب ..

أجدد موتني

أجند يوما مضى  
لاحبك يوما  
وأمضي

ان محمود درويش في غنائياته الدرامية الاخيرة ، يضيف شراعا جديدا الى سفينة الشعر العربي المعاصر ، ويستخرج من بين الالوان التي طالما مزجها الآخرون لونا جديدا متفردا ، يصبغ به رداء هذا الشعر ، بل انه يفتح نافذة جديدة في معمار القصيدة العربية تطل على آفاق حافلة واعدة ..

وسيقى « عاشق التروبادور » العظيم ، حاملا غيتاره القلق المقلق ، مطاردا من مكان الى مكان ، مصطدما بفدرة اليومي مسع الاغتراب والهجرة والاسوار ، نازفا دمه عزفا واكتشافا ، والتحاما بالوجه الآخر ، وجه الحبيب الغائب ، مضيفا الى رصيدنا من العطاء الشعري فيض بكارته وتحليقه واكتشافاته . ومن خلال الموت المتجدد تولد الحياة المنجدة ، من خلال هذا الاستشهاد اليومي يولد الخلق المتصل ، وتصبح القدرة الشعرية عند محمود درويش اكثر استقرارا وصقلا ، فيما هي اكثر حركة ودورانا ، وامتلاء بمعطيات الصمود والتفاؤل .

ومرحبا بموت آخر وآخر، ينتج هذا الحب ، وهذا الشعر ..

\*\*\*

قصيدة محسن اطيح : « الوان شتى في ذاكرة سيناء » تركز على حدث « العبور » العظيم ، لكنها تتجاوزه سريعا حتى لا تقع في أسر المباشرة . وهي تدور مع معركة أكتوبر في سيناء والجولان ، وبذلك تنجح في أن تقدم لنا نموذجا شعريا أصيلا لتحقيق الالتحام بالحدث والارتفاع عن معناه المباشر ، وعن الانفصال السريع بخصاره ومفرداته . ان التناول الشعري في هذه القصيدة الجميلة يمتح من غور بعيد في النفس ، ويصوغ صوره الخاصة به في مسارب هامة ، ناعمة ، يلتصق من خلالها ذكاء التناول وأصالة البناء الشعري وقدرته على النفاذ الى النفس ، والتصاعد بدرجات التجربة مستوى بعد آخر :

خطفت وجهي السواحل ، صوت المدائن يكبر  
ينسل حتى الجذور ..

في ثياب الفدائي يكبر

يملا ريش الطيور ويمنحها أملا أن تطير ،

وصوت المدائن نهر يمر بسيناء ،

انشودة هبطت في الرداء الممزق ، في الشرفاء العسكري ،  
فاورقت ، كان العبور

وأورقت ، ضجت براسي العصافير

ثم استطلنا غصونا تشابك فيها المناير خضراء

صارت رمال الجزيرة نيتا

وماء يلامس حد السواحل

هذا العناق الحار بين الشاعر وعناصر تجربته ، وهذا التداخل بين مفرداتها : انسانا وشعورا وطبيعة ، وهذا الانسياب الموسيقي المرفف الموجات ، يضيف على هذه القصيدة قسما الفن الاصيل ، غير المتكرر ، أو المختلط بأصوات الآخرين ومفرداتهم وعناصر بنيانهم . ولقد أحسنت مجلة « الآداب » صنعا بوضع القصيدة في هذا الموضع المتقدم من قصائد العدد ، فهي بالفعل تستحق هذا التقديم ، كما

تستحق عناية شديدة من المتلقي ، في التعرف على قسماتها وأبعادها ، والفوص الى القرار البعيد منها ، حيث تختلط في « ذاكرة سيناء » صور الماضي والحاضر وأصوات الامس واليوم ، ويمتد خيط رفيع ، يربط بين سيناء ودمشق ، في رهافة واقتدار ، وينطق كل شيء في عناصر هذه اللوحة الشعرية المرسومة بعناية : الشجر والساحل والرمال والطيور والبرق .. لكن الاصوات تتناغم ولا تتداخل ، تؤدي ألحانها في انسجام وعذوبة وتأزر .

هكذا يكون الشعر التكني على واقع المعركة .

\*\*\*

محمد خالدي في قصيدته « محاولة لقراءة خواطر بطل مهزوم » لم ينجح فنيا في تخطي الواقع النفسي الجديد الذي أنتجته معارك أكتوبر . القصيدة تنتمي الى ما قبل هذا الواقع .. وليس هذا هو المبرر لعدم نجاحها أو تقبلها بل في كونها لم تحتشد بالفرنسي والخصوبة اللذين يؤهلانها للحياة المستمرة ، في وجدان القارئ والمتلقي ، حتى لو تغيرت صورة هذا الواقع ، وصورة هذا الانسان العربي ، فلم يعد الواقع متفسخا ، ولم يعد البطل مهزوما . وتظل هذه الصور المحشودة ، والتداعيات الحرة :

« كتبت عنك ، وكنت تكبر في القصائد ، في عيون الطفل  
يرسم شكل خارطة وفي حدقات من أحبيبت ، مر البو  
والتر الغزاة وما أفاق الفارس العربي ، كان محدقا  
في الافق ، مر الجند ، ها هم سوروا الطرقات  
وافتسموا النيبيذ المر ثم تبسولوا .. الخ » .

يظل هذا كله مفتقرا الى منطق فني يعطيه بقاءه في النفس ، شعرا حيا متوهجا .. وهو على هذه الصورة والمستوى ، لا ينجح في أكثر من حشد الصور والتفاصيل ، التي تصطبغ مع وجدان القارئ في ختامها صداما نفسيا غنيما وهو يقرأ :

أحرقتنا أصابعنا ، وقلنا سوف يأتي الفارس العربي  
ان نبوءة العراف صادقة  
ولكننا خسرناها ..

فهل حقا نحن قد خسرنا النبوءة ؟

\*\*\*

انا محظوظ مرتين ، لاني التقي بالشاعر العراقي الكبير سعدي يوسف من خلال قصيدته الجديدة « أغنية للشعر الطويل » ، بعد أن استمتعت منذ شهور بقصيدته السابقة التي نشرتها له « الآداب » من وحي استرخاءة له على نهر دجلة . القصيدتان نفستان في لحسن أساسي واحد . اللحن نفسي وهذا مصدر قيمته وثرائه وعمقه . والتفاصيل في القصيدة تشير ولكنها لا تتكلم ، تلمح ولا تصرح ، وتظل في منطقة ما بين الجزئي والكلبي ، بين الذاتي والكونسي ، ومن هنا أيضا كان صدقها البسيط المؤثر ، وكسان صوتها الهادئ المقلق :

سيده الزمن المثقل

لك أن تمتنعي عني

لك أن تباعدني عني

لك أن تقتسلي مني

لكن ، ليس لك اليوم ، ولا الفتوة

— التهمة على الصفحة — ٦٦ —



## القصة

### سليمان فياض

ماذا حدث للشيخ أحمد البدري  
عندما كتب عن الباشا ؟

مسرحية قصيرة في أربع لوحات ، يبدو ان مؤلفها الدكتور عمر النص ، كما يشير في اهدائه ، قد استقى حديثها الهام ، من كتابات مؤرخ عاش في القرن الثامن عشر ، هو الشيخ احمد البدري الحلاق دمشقي الذي شهد أحداث هذا القرن ، في ظل الحكم العثماني المستقل للوطن العربي . هو حدث هام لانه يكشف صورة حية نابضة من صور الظلم الاجتماعي ، من ممثلي الاحتلال التركي ، والوالي ، ورئيس الشرطة ، وجنوده ، وكلهم كما توحى القصابهم وأسماؤهم من الاتراك ، ولانه يحاول الوصول الى الدوامة التي يقع فيها ، لا الحاكم ، فالحاكم هنا ظالم ، وغاز ، ويأس من أية إمكانية بشرية للوصول الى الفردوس ، وانما يقع فيها الشعب المحكوم ، المظلوم المستعمر نفسه . انه يعلق الامل على تغير الحاكم ، عندما يذهب وال ، ويجه وال جديد ، لكن صوت المناادي الذي كان ينادي على الناس ليقتلوا الافران ، بأمر والي ( الباشا ) ويسلموا ما لديهم من قمح ، في بداية المسرحية القصيرة ، هو نفسه الذي يعود في الختام ، وعلى نفس المكان ( الطريق العام ) وينادي باسم الباشا الجديد على اهل الشام ، ليقتلوا عليهم أبواب بيوتهم ، لانه سيجري التفتيش لديهم عن الذهب ، ويتوعدهم بالموت ان خرجوا الى الاسواق . انها الدوامة التي تخدع الجماهير ، تعلقهم دائما بانتظار الخلاص ، فلا يجعلون من سيوفهم « أسوارا تجاهد غازيا وتصور حقا » والقانون « قوة » ، و « شرعا » . فالمستعمر لا يتغير بمجرد تغيير أزرار سترات جنوده من « صدف لماع » ، الى « ذهب براق » ، وتغيير العمائم « السوداء » بعمائم « بيضاء » ، وإطالة السراويل عند الساقين ، ووضع السيوف عند الخصر الايمن بدلا من اليسر . هكذا نبه الناس المؤرخ الحلاق أحمد البدري ، الى طبيعة النظام الاستعماري ، ومن قبل كان قد قال لهم : « انظروا الى أنفسكم ، ثم احكموا لها او عليها . ماذا فعلتم لكي تصبح حياكنم أكثر امنا ، وأوفر رخاء ؟ ماذا فعلتم لكي يكون صوتكم مسموعا وأرادتكم مرهوبة ؟ اظنن ان هنالك حاكما على وجه الارض يتنازل عن سلطة يملكها ان لم يرغم على ذلك أرغاما ؟ » . وقال ايضا : انكم « أولف مؤلفة والاغا انسان واحد . أنا أعلم ان له جماعات تخافونها ، وسجوننا تفرقون منها ، ولكنكم لم تخلقوا ناعجا .. فاذا أردتم ان تعيشوا كما يعيش أمثالكم من الآدميين ، فحاولوا أن تغيروا ما بانفسكم حتى يغير الله ما بكم » . انها دوامة الضياع الجماهيري ، والاصوات الفردية الصارخة في البرية ، في مواجهة الظلم ، على صعيد الحكم الغازي ، أو الحكم المحلي . هي بذلك على العكس من دوامة الثوار ، بانقلاب عسكري ، التي جسدها سارتر يوما في سيناريو فيلم فرنسي . تلك الدائرة التي تدور بمن فيها ، ولا يدري أين طرفاها .

شخصيات المسرحية المسماة ، معروفة الهوية فيها ، ومحددة الادوار ، في الحركة العرضية والطولية للوحات المسرحية : البدري وشعبان ، وموسى آغا ، والجندين بكماز ودبوس . الشخصيات النكرات من الجنود ، في اطارهم المتوقع مسرحيا لنكرات ، لكن المألوف المسرحي هو في شخصيات النكرات من رجال دمشق . فعلى طول ادوارهم ، وكثرة حوارهم ، باللوحه الاولى : « في الطريق » وباللوحه

الاخيرة : « في الطريق » ايضا ، وتناثر حوارهم باللوحه الثانية : في « بيت أحمد البدري » ، ظلوا بلا أسماء ، وبلا هوية ، وبلا أدوار محددة ، وارتفعوا بازمتاتهم وحوارهم وردود افعالهم عن دور النكرات ، اشير لهم جميعا في الهامش الايمن لحواراتهم بكلمة « رجل » ، حتى رجل « ١ » ورجل « ٢ » ورجل « ٣ » قد شاء الدكتور عمر النص الاستغناء عنها . وحتى ذلك الرجل الذي جاءهم من الخارج ( فسي اللوحه الاولى ) ، وبرغم انه قد عرف بال « العهدة » قد صار نكرة بدوره . ولو انهم جميعا قد أخذوا في النص ( قبل الاخراج الممكن للمسرحية ) أسماء ، أو هوية ولو نمطية ، أو حرفية ، لكنوا في حواراتهم أكثر تحديا للقارئ وتميزا أمامه ، حتى يعرف من قال ، ويعرف وجهات النظر المطروحة بدلا من ان يكون توزيع الحوار ، بين « رجل » و « رجل » ، مجرد مونولوج طويل ، موزع تنطبق به دمي وعرائس .

وبين موسى آغا ( رئيس الشرطة ) والشيخ شعبان ( امام المسجد الاموي ) الذي ذهب شاكيا من عدوان بكماز عليه ، وعلى امرأة عجوز بالطريق ، دار حوار أدى الى اتهامه بأنه يحدث الناس في المسجد عن القوانين والعدل والفردوس . هذا الحوار - في انتظار عودة « دبوس » بشهود على عدوان « بكماز » ، جاء في السياق المسرحي للوحه الثالثة : في « سرايا الاغا » استنصراداً جانبياً ، محاوره فكرية متفلسفة ، سبقت موضعها - لانه لم يمهده له تمهيدا كافيا من قبل - وكان موضعها الممكن ، قبيل الحوار المسرحي الحي ( في نفس اللوحه ) بين موسى آغا ، وبين احمد البدري .

لكن هاتين الملاحظتين ، تحتلمان النقاش ، وتقابلان الخلاف . والامر المؤكد ، ان الدكتور عمر النص قد وجد في حكايات التراث القريب ، موضوعا جوهريا للمسرحية . وهو امر تأكد لي وجوده كثيرا في ترائنا العربي . لقد تأكدت من هذه الحقيقة من مطالعائي لتاريخ الجبرتي ، وابن آياس ، اللذين قد يشبههما الى حد بعيد هذا الدمشقي المؤرخ المجهول بالنسبة لي احمد البدري . ففي هذا التاريخ كله ، ما يؤكد وحدة المشاكل الانسانية المتصلة بالعدل الاجتماعي ، من عصر الى عصر ، ومن بلد الى بلد ، على اختلاف الزمان والمكان ، وما يصلح كخامات أولية ، لمعالجات فنية عصرية يعالجها الآن مع الدكتور عمر النص ، أكثر من مسرحي ، وقاص ، وشاعر ، حتى ليتمكن اكتشاف الماضي بالحاضر ، والحاضر بالماضي ، في تاريخنا العربي المتصل الحلقات ، والذي لم يحدث فيه بعد ، على مر العصور ، تغير جوهري ، في اطارين : الحرية ، والعلاقات الاجتماعية ، لانه لم يحدث أولا في اطارين أسبقين : العلاقات الاقتصادية ، ونظام الحكم .

### الاعدام

في البدء ، كان اللعب ، وفي النهاية .. كان المقاب ، وكان منذ بدء القبول بالدخول في اللعبة .

واللعبة ، في أقصوصة « الاعدام » لمحمود الريماوي ، هي لعبة « الحارس والمواطن » ، أو لعبة « الحاكم والمحكوم » . تبدأ اللعبة مع الطفولة ، بالقماية ، والعسكر والحرامية ، والاحجار السبعة ، وتنمو ذات يوم ، مع نزوع الاولاد لان يكبروا ويصبحوا رجالا ، يلعبون لعبة الكبار كلهم في الوطن ، لعبة « الحاكم والمحكوم » أو « الحارس والمواطن » ، تبدأ لكل لعبة بحثا من الجميع عن التطوير ، والاثارة ، والتجديد ، والتغيير ، وهلم جرا ، ثم لكي تكون لعبة مشيرة ، أو لكي لا تكون لعبة قط ، ينبغي أن تقترب بالانتهاس ، وبالحكم ، وبالاعدام حرقا ، وبلا مزاح أو ابتسام ينبغي أن تصبح جدا ، فتقترب

## فاكهة آسيوية

(١)

ترمضني عيناك ، ومعرفتي بحدود كرومك  
ترمضني كلماتك ، برق نجومك  
ترمضني أيامك تترى  
ترمضني الذكرى ،  
ورياح سهومك  
تعصف وهجا  
فاغني لشروق همومك  
واوقع بالحزن الاخضر فوق شبابيك آه  
اهتف بكتاب الجوع ،  
وبرد الصحراء القارس والآه :  
الهمني الرؤيا والقدرة والسير  
الهمني حب البحر  
يرمضني الجوع  
يرمضني برد الصحراء المشروع وغير المشروع  
يرمضني رجع الآه ، ووقع خطي الليل المسموع  
يرمضني واحدي قلبي الموجوع

(٢)

واحدي كم نحن بعيدان  
نتعانق والورد الذابل يفصلنا والشيطان  
لكنك تنتشرين كقطر بري  
وتنامين بحضني مجهدة ، شاردة ،  
واهالي الحسي  
يففون ، وتحترق الاجراس  
نام الحراس  
والحزن هنا فاكهة يومية  
يتداولها الناس  
وامدّ يدي فتفرّين غزالا مدعورا  
واظل بعيدا عنك ، يظل المنفى  
دارا موحشة ، ويظل لباس  
اكتب اسمك في القلب ،  
وفوق الجدران المكشوفة ،  
اكتب اسمك في الكراس .

(٣)

احلم انا نتراشق بالماء ،

ونلعب في رمل الساحل  
احلم انا نعبر بين الاشجار خفافا  
« نتمرجح » في انفسن المائل  
احلم انا نضعد جبل الكرمل ،  
نجمع باقات الحنّون الاحمر والاصفر والفايح  
احلم انا نركض خلف عصافير الزرع بلا طائل  
احلم بالسرب القادي ، والسرب الرائع  
احلم وانا ارقب في الليل الجالك ،  
ميعاد قدمك  
احلم والاعداء يصوغون قرار الابداء ،  
وطلقات خصومك  
تبحث عنا  
احلم ، ليس لنا بيت في آسيا  
ليكن في معلومك  
انا نطرد من هذا العالم  
ليكن في معلومك  
ان العادم القادم ،  
لا يجمعنا في القدس  
ليكن في معلومك  
اني لا اريئك ولا أبكيك الان  
ليكن في معلومك  
اني لا ارفع مظلمة ، لا انشد احسان  
ليكن في معلومك  
اني في كل مساء  
اركض نحو تخومك  
احلم في جعبي الخضراء  
ورد الجرح ، وناقوس الاوجاع  
احلم مدنا ، وقرى ، وقلاع  
واطيح صلال الغربة بفنائلي الليلي ،  
اتوج في الحفل اميرا للموت على الفقراء  
فانا عاشق ابعادك ، اورثني اهلي  
قانون النار ،  
وفعل اعادة ترتيب الاشياء .

### قضية قديمة في ضوء جديد

# العقاد النشاعر

أصدر العقاد أول ديوان له سنة ١٩١٦ ، وكان هذا الديوان هو « بقعة الصباح » ، وواصل بعد ذلك إصدار دواوينه المختلفة حتى قبل وفاته بسنوات قليلة ، وقد بلغ انتاجه الشعري عشرة دواوين هي - بعد ديوانه الأول : وهج الظهيرة - أشباح الاصيل - أشجان الليل - وحي الاربعين - هدية الكروان - أعاصير مغرب - غابر سبيل - بعد الأعاصير - بعد البعد . وقد أصدر العقاد سنة ١٩٥٨ مجموعة مختارة من شعره سماها « ديوان من دواوين » وكلها قصائد منشورة في مختلف دواوينه السابقة على هذه المختارات .

وقد ظهر العقاد على مسرح الحياة الادبية بنظرياته النقدية حول الشعر بالذات ، وبدعوته الى مدرسة شعرية جديدة مع زميلين له هما : عبد الرحمن شكري وابراهيم المازني ، وكان الثلاثة شعراء يكتبون قصائدهم من خلال فهمهم المشترك للمدرسة الجديدة في الشعر . ولكن عبد الرحمن شكري توقف عن الكتابة فجأة ، فلم ينطق بالشعر ولا بالنثر حتى توفي سنة ١٩٥٨ . وبقي معتزلا للناس والحياة صامتا لا يكتب ولا يشترك في أي نوع من النشاط العام او الخاص ما يقرب من عشرين سنة متصلة . اما المازني فقد توقف عن الشعر هو الآخر و « تاب » عنه بعد بدايته الاولى ، وظل اكثر من عشرين سنة لا يكتب الشعر ولا يعترف لنفسه ولا للناس بأنه شاعر ، اما ثالث الثلاثة وهو العقاد فقد ظل مثابرا على كتابة الشعر حتى النهاية ، وهذا الموقف هو احدى النتائج الطبيعية لشخصية العقاد وموقفه من الحياة . فقد كان العقاد عبدا صاحب ارادة قوية ، وكان قادرا على المثابرة والنظام الدقيق ، وكانت لديه دائما ثقة بنفسه وبالحياة وبإمكانياته ومواهبه ، وهي ثقة لم تتوفر لزميله : شكري والمازني ، حيث كان كل منهما يحمل نفسا مليئة بالقلق والشك والحزن وعدم الثقة بالحياة ، وقد عبر شكري عن ذلك بالانسحاب التام من المجتمع بينما عبر المازني عن موقفه بالسخرية اللاذعة التي ملأت كتاباته حتى نهاية حياته .

وقد أثار العقاد في الادب العربي المعاصر عاصفة عنيفة حول شعره كما أثار عواصف عديدة في مختلف ميادين الفكر والادب والسياسة ، ومنذ البداية كان هناك اختلاف واضح حول شمس العقاد ، ويمكننا ان نقسم موقف النقاد والباحثين من شعر العقاد الى عدة اتجاهات . الاتجاه الاول هو الاتجاه الذي يرى في شعر العقاد نموذجا للشعر الحقيقي والاصيل ، ويرى فيه مدرسة جديدة للشعر في الادب العربي كله ، وهؤلاء الذين يرون هذا الرأي هم - في معظمهم -

تلاميذ العقاد واصدقاؤه ، ونختار من بينهم نموذجا واحدا على سبيل المثال لا على سبيل الحصر هو الدكتور زكي نجيب محمود في مقال له عن « العقاد الشاعر » ، ورغم ان الدكتور زكي نجيب محمود ليس معروفا اساسا بأنه ناقد من نقاد الشعر بقدر ما هو معروف بكتاباته الفكرية والفلسفية الا ان اهميته هنا هو انه يعبر بوضوح تام عن موقف النقاد الذين يؤمنون بشاعرية العقاد ويعتبرونها نموذجا للشعر الصحيح ... يقول الدكتور زكي نجيب محمود : « شعر العقاد اقرب شيء الى فن العمارة والنحت ، فالقصيدة الكبرى من قصائده اقرب الى هرم الجيزة او معبد الكرنك او مسجد السلطان حسين منها الى الزهرة والعصفور وجندول الماء - القصيدة الكبرى من قصائده اقرب الى تمثال رمسيس منها الى الاناء الخزفي الرقيق او الى غلالة شغافة من الحرير . ولو عرفت ان مصر قد تميزت في عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة - عرفت ان في شعر العقاد الصلب المتين جانباً يتصل اتصالا مباشرا بجذور الفن الاصيل في هذا البلد » .

هذا التفسير الخاص لشاعرية العقاد هو رأي الدكتور زكي نجيب محمود وحده . ولكن ما في هذا الرأي من اعجاب بشاعرية العقاد وحساس لها يعتبر عنصرا مشتركا بين معظم اصدقاء العقاد وتلاميذه .

ويمكن ان نضيف الى هذا الاتجاه في الايمان بشاعرية العقاد والحساس له بعض ما قاله كتاب كبار من جيل العقاد نفسه مثل الدكتور طه حسين الذي وقف في مسرح الازكية بالقاهرة مساء الجمعة ٢٧ ابريل ١٩٣٤ ، ليقول ، وكانت المناسبة هي حفلة تكريم للعقاد :

« كنا ايها السادة نشفق على الشعر العربي وكنا نخاف عليه ان يرتحل سلطانه عن مصر ، وكنا نتحدث حين مات الشعراء العظيمون شوقي وحافظ ، كنا نتحدث عن علم الشعر العربي المصري اين يكون ومن يرفعه للشعراء يستظلون به ، كنا نسأل هذا السؤال ، وكنت انا اسأل هذا السؤال : لماذا ؟ لاني كنت ارى شعر العقاد على علو مكاتنه وجلال خطره شعرا خاصا مقصورا على المثقفين والمترفين في الادب ، وكنت اسأل هل آن للشعر القديم المحافظ المسرف في المحافظة ان يستمر وان يحتفظ بمجده ، وهل آن للشعر الجديد الذي يصور مجد العرب وامل المصريين ان ينشط ويقوى ، انتظرت فلم اجد للمقلدين حركة او نشاطا ، فاذا المدرسة القديمة قد ماتت بموت حافظ وشوقي ، واذا المدرسة الجديدة قد اخلت تؤدي حقها ، وتنهض بواجبها ،

او بالتأييد ، مما يؤكد ان موقفه من ميايعة العقاد كان موقفا متسرعا .

هذا هو الاتجاه الاول - بين الدارسين والباحثين - حول شعر العقاد ... وهو اتجاه الإعجاب المطلق بشعر العقاد واتخاذ نموذجها للشعر في مفهومه الصحيح .

يقابل هذا الاتجاه بالنسبة لشعر العقاد اتجاه آخر يرفض الاعتراف بشاعرية العقاد ، ويرى انه بعيد تماما عن الوهبة الشعرية الحقيقية . وعلى رأس هؤلاء الذين يقولون بهذا الرأي احد كبار الادباء في جيل العقاد وهو مصطفى صادق الرافعي ، الذي شن حملة عنيفة وقاسية على شعر العقاد في كتابه المشهور « على السفود » ، ومن المؤكد ان كتاب « السفود » يعتبر جزءا من معركة ادبية كبيرة بين الرافعي والعقاد ، وهي معركة تمتد بجذورها الى بعض الاسباب السياسية والشخصية العديدة ، ولذلك فان كتاب « على السفود » رغم ما فيه من ملاحظات جزئية ذكية الا انه في النهاية يعتبر هجوما وتحاملا ، وليس نقدا فنيا يلتزم بالقياس الموضوعية للنقد السليم .

اما النموذج الثاني في هذا الاتجاه ... اتجاه عدم الاعتراف بشاعرية العقاد ، فيقدمه لنا ناقد لبناني كبير هو « مارون عبود » في كتابه المشهور « على المحك » ، ففي هذا الكتاب دراسة واسعة لشعر العقاد يخرج منها الناقد اللبناني برأي يقول بانعدام الشاعرية عند العقاد وبانعدام قدرته في مجال هذا الفن بالذات .

وهذا نموذج من آراء « مارون عبود » في العقاد حيث يقول بأسلوبه النقدي الساخر عن دواوين العقاد الثلاثة « وهي الاربعين - هدية الكروان - عابر سبيل » :

« طالمت دواوينه الثلاثة التي اتفق على تحجيرها برميل حبر وقنطارا من الورق وغاية من الاقلام ، تحسبه سمسارا يصدر شعرا في دواوين ، وبضاعته اشكال والوان ، فكانه دكان ضيقة فيه جميع حوائج البيت ... وليس الذنب ذنب الاستاذ ، فهو عارف بأصول الفن ، ولكن الكلام ينتمى عليه ، وقنه كفتاة عمرو بن كلثوم لا يلين ويشج قفا المثقف والجبين ، نفسه تطلب ومعناته لا تقطع فيقدم ملوما محسورا ... خذ هذا العنوان الرائع « عيد ميلاد في الجحيم » ، فلماذا ترى في تلك القصيدة وهي من خير وحي اربعينه ؟ بيانا دون الوسط ، وشعرا اجش تغلب عليه صنعة النشر وصيفته ، وعلى ضوء قوله « انما الشاعر من يشعر ويشعر » رحت افتش في جحيمه ولا برجيل يهديني ، فما وجدت خيالا يرغيني ولا شعورا يسليني ، فعنت بخيبة اردد : مالي لا ارى الهدى ... »

القصيدة غراء فرعاء مصقول ترانها ، ولكنها مقعدة ، تغلو من الاهتزازات والنبرات والصدى البعيد . انكسبون في جهنم ونبرد ؟ انحصر عبدا ونحزن ؟ ثم نقول : ان الشاعر من يشعر ويشعر .

وتبلغ السخرية في نقد مارون عبود حدا عثيفا عندما يطلق على ابنيات للعقاد فيقول :

« ... ماذا نقول ؟ اما في مصر عاقل ينصح هذا الرجل ؟ المروة يا ناس ! اتقنوا احاكم وكفوا عنا شعوركم » .

اما الابيات التي علق عليها مارون عبود هذا التعليق الاخير فهي مقطع من قصيدة « سلع الدكاكين في يوم البطالة » . وفي هذا المقطع يقول العقاد :

مفسرات مفلقات محكمات  
كل أبواب الدكاكين على كل الجهات  
تركوها ، اهملوا  
يسوم عيد ميلاده ومضوا في الخلوات  
( البسدار ) ( ما لنا اليوم فراد )

فترضي المصريين والعرب جميعا ، واذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضا ، واذا الشعور المصري والقلب المصري والمواطف المصرية لا ترضى ان تصور كما كان يصورها حافظ وشوقي ، وانما تريد وتأبى الا ان تصور تصورا جديدا ، هذا التصوير الذي حمل الملايين على اكبار العقاد كما قال احد الخطباء ، اذن لا بأس على الشعر والادب العربي ، وعلى مكانة مصر في الشعر والادب .

ضجوا لواء الشعر في يد العقاد وقولوا للادباء والشعراء : اسرعوا واستظلوا بهذا اللواء فقد رفعه لكم صاحبه .

هذا هو ما قاله طه حسين سنة ١٩٢٤ .. لقد خلع على العقاد امانة الشعر العربي المعاصر بعد احمد شوقي ، ورأي طه حسين في هذا المجال يؤيد ويناصر رأي اصدقاء العقاد وتلاميذه بل يفوقهم جميعا في الحماس لشعر العقاد .

والعيب الذي يمكن ان نحسه بسهولة في آراء انصار العقاد وتلاميذه هو انهم متحمسون لكل شيء يكتبه العقاد ولكل شيء يقوله ، فقد كان العقاد شخصية قوية مهيمنة ، وكانت هذه الشخصية القوية المسيطرة تفرض على كل الذين يلتفون حولها نوعا من الإعجاب أشبه بالإعجاب الصوفي الذي يفقد فيه الوعي سيطرته على الانسان ، ويفقد فيه التفكير المنطقي قدرته على التحكم في الآراء وتنقيتها من العناصر العاطفية المغروسة عليها . فليس بين تلاميذ العقاد واصدقائه من يرفض شيئا كتبه العقاد او ينقده ، بل ان « كل » ما كتبه العقاد يخطي باعجاب هؤلاء الاصدقاء والتلاميذ . وفي انتاج فزير متنوع استمر حوالي ستين عاما متصلة مثل انتاج العقاد لا يمكن ان يوافق العقل على ان كل هذا الانتاج كان ممتازا وناضجا منذ البداية حتى النهاية ... انه رأي عاطفي هو اثر من آثار الإعجاب والانبهار بشخصية العقاد العملاقة .

اما رأي طه حسين في تنصيب العقاد اميرا للشعر فهو رأي يخرج على نطاق الحكم النقدي والادبي لو تأملناه قليلا .. فقد أعلن طه حسين هذا الرأي في حفلة تكريم للعقاد ولم يعلنه في جامعة او في مجال من مجالات البحث والدراسة والعلم ، ومن ناحية أخرى فان تاريخ هذا الخطاب الذي ألقاه طه حسين هو سنة ١٩٢٤ ... وفي هذا التاريخ كان طه حسين قد بدأ يميل الى حزب الوفد وبدأ يعقد صلات جديدة مع هذا الحزب الذي كان قبل ذلك من أشد أعدائه ومعارضيه ، ولقد كان العقاد في ذلك الوقت هو كاتب الوفد الاول ، وكانت حفلة التكريم التي أقيمت له في ذلك العام - ١٩٢٤ - تحت اشراف رئيس الوفد . ومن ناحية أخرى كان العقاد قد وقف مواقف متمدة فسي تأييد طه حسين والدفاع عنه عندما أثرت ضده عاصفة من المعارضة والاستنكار في مجلس النواب سنة ١٩٢٦ ، وبعد سنة ١٩٢٦ ، ووقف العقاد الذي كان عضوا في البرلمان ليدافع عن طه حسين وحرته فسي البحث العلمي ، وقد ذكر طه حسين مرارا انه لا ينسى للعقاد هذا الموقف منه .

فموقف طه حسين كما هو واضح من خلع امانة الشعر على العقاد هو موقف سياسي وليس موقفا ادبيا ، ومما يؤكد هذا المعنى ايضا ان فكرة امانة الشعر هذه هي فكرة سخيطة ، ولم يكن العقل الادبي في جيل طه حسين والعقاد يقبلها بسهولة ، فهذا الجيل هو الذي دعا الى الصلح في التمييز وتنوع الاتجاهات الشعرية ولم يكن يقبل تجميد المواهب الشعرية او سد الطريق امامها باختيار امير للشعراء يرتفع عليهم جميعا ويسمو فوقهم ولا تستطيع موهبة أخرى ان تقترب منه ، ولو صح ان الدكتور طه حسين كان يعني ما يقول عندما خلع امانة الشعر على العقاد فهل كان كل ما يستحقه امير الشعر منه هو هذا الخطاب السريع الذي ألقاه في حفلة تكريم عامة ؟! ان طه حسين لم يعد الى شعر العقاد بعد ذلك أبدا ولم يشر اليه بالنقد او بالاعتراض

أي صوت ذاك يدعو النا  
أدركوها  
س من خلف الجدار  
أطلقوها  
س في الظلمة نار  
ذاك صوت السلع المحبو

ومارون عبود ليس بينه وبين العقاد أي خصوصية شخصية ، ولا شك ان رايه في شعر العقاد هو رأي أدبي خالص ، اما ما جاء في نفسه من سخرية قاسية فتلك صفة خاصة في كل كتابات مارون عبود عن العقاد او عن غيره ، كما ان النماذج التي نقلتها من نقد مارون عبود للعقاد هي مجرد نماذج عامة تكشف عن رفضه لشعر العقاد ، أما دراسات مارون عبود عن هذا الشعر فهي مليئة بالمنافسة التفصيلية للدواوين والقصائد والأبيات ، وهذه الدراسة منشورة كما أشرت في كتاب « على المحك » .

بقي الاتجاه الثالث في نقد شعر العقاد ، وهو الاتجاه الذي يناهض هذا الشعر مناضحه معدلة هادئة ترفض بعضه وتقبل بعضه الآخر ، وخير من يمثل هذا الاتجاه هو الدكتور محمد مندور . وقد بدأ الدكتور مندور حياته النقدية برفض شعر العقاد واستنكاره فقال في كتابه « الميزان الجديد » صفحة ٧٢ :

« لقد تصفحت مشيلا « أعاصير مغرب » للعقاد فميجت لمن يجرؤون على تسهيتها شعرا ، وهي نثرية في مادتها ، نثرية في أسلوبها ، نثرية في روحها ، ونثريتها بعد مبتدلة سميكة ، حتى الاحساس فيها شيء لا تظمن اليه النفس . الأدب الجيد لا بد ان يلونه الاحساس ، وصاحب « أعاصير مغرب » من الكتاب الذين قد تبهرت مهارتهم انقلية في التزيج ، ولكنني لا أذكر الا في النادر الذي لا يذكر انه قد استطاع يوما ان يحرك في نفسي احساسا ، فكيف له بقول الشعر ؟ وكيف يجوز لنا ان نقارن شعرا كالأعاصير ونحوها بشعر المهجر الحي ؟ » .

كان ذلك هو رأي مندور في البداية ، ولكن مندور طور هذا الرأي بعض التطوير وعمل فيه عن التطرف الذي يكاد يجعله من أعداء العقاد وذلك في كتابه عن « الشعر المصري بعد شوقي » ، وفي هذا الكتاب يناقش مندور شاعرية العقاد فيعود الى انتقاد ما فيها من « لفة عقلية جافة » و « ضعف في الاحساس الوجداني » ولكنه يقول في ختام دراسته :

« وبالرغم من كل ذلك فأنا لا نريد ان نترك الحديث عن العقاد قبل ان نصفه ، ونحن نصفه من انفسنا او من القراء بقدر ما نصفه من نفسه ، فنقرر ان العقاد لم يحرم من الشاعرية ، ولكن شاعريته ليست تلك الشاعرية الفكرية التي يعتز بها كعالم من عماليق الفكر ، وانما هي تلك الشاعرية الساذجة التي استطاعت احيانا ان تفلت من العملاق وكبريائه لتسكو الحياة كما شكاه جميع الشعراء ، في لغة مباشرة ساذجة ... ومن الغريب ان نلاحظ ان هذا العملاق الاعزب شديد الشف بالاطفال ، رفيق الشعر في حديثه اليهم او عنهم ، وله في هذا قصائد نذكرنا بنفحات فيكتور هيفو في قصائده التي نظمها كجد وجمعها في ديوان خاص . ففي الجزء الاول من ديوانه ص ٤٩ تحت عنوان « غير طفلة » نراه يقول :

ما كان املح طفلة  
فياحكتها فتمسكها  
ورجوت منها قبلة  
وتعبت وهي تصدني  
فرفقت امرأة لها  
قلت انظري في وجهها  
قالت وفيها غضبية  
ومضت تقول الى متى

من غير شيء تخجل  
وشعورها تهطل  
فأبت كمن يتدل  
حينما وحينا تقبل  
فتطلعت تنامل  
أفانت أم هي أجمل  
أنا باللاحقة أمثل  
تنسى الجميل وتجهل

وأفسول أيكما اذن  
أدعو بها فأقبل  
عطفت علي وكل محبو  
ب يقار فيسهل

ففي هذا الشعر الخفيف اللطيف او الرقيق المؤثر لا نلمح اثرا للعملل وجبرونه ، ولكننا نحس روحا شاعرية لطيفة في تصوير تلك انطله العابثة المدلة في تمايلها وشعورها المهدلة » .

ثم يقول مندور بعد ان يقدم عدة نماذج من القصائد التي تتوفر فيها شاعرية العقاد :

« .. العقاد غير محروم من روح الشعر ولا من نبض الحياة . ولكنه اصطنع ، راعيا أو كارهيا ، لنفسه شخصية عملاقة متجبرة أرادت أن تصرع الشعر ، وان تصرع الحياة ، ولكن هيهات ! فالعقاد لم يفل شعرا الا عندما هزمته روح الشعر وسيطرت عليه . وأما عندما يتعالى العملاق ويصول ويجول فان الشعر يولي الفراع » .

هذه هي الاتجاهات الثلاثة في موقف النقاد والباحثين من شعر العقاد :

اتجاه يعجب بشعر العقاد ويرى فيه نموذجا للشعر الاصيل ، ويمثل هذا الاتجاه تلاميذ العقاد واصدقاؤه ، حيث نجدهم في نفس الوقت معجبين بكل ما يكتبه العقاد من نثر او شعر بلا استثناء ولا تفریق .

والاتجاه الثاني رافض لشعر العقاد مستنكر له حيث يرى ان العقاد محروم من الشاعرية .

والاتجاه الثالث معتدل يأخذ على العقاد في شعره بعض الاخطاء والمآخذ ويسجل له - في نفس الوقت - ما في شعره من عناصر الجمال والفن ومن لحظات الشاعرية السليمة المنطلقة .

فما هي الحقيقة حول « شاعرية العقاد » ... ذلك الجانب الذي شغل الباحثين والنقاد في أدب العقاد ولم يتفقوا فيه على رأي واحد ؟

رغم كثرة انتاج العقاد من الشعر ، ورغم انه واصل هذا الانتاج الشعري منذ صدور ديوانه الاول سنة ١٩١٦ حتى قبيل وفاته سنة ١٩٦٤ ، فاننا نلاحظ ان العقاد لم يترك وراءه مدرسة شعرية واضحة تأثرت به والتزمت بطريقته الفنية ، فلا يوجد شاعر بارز واحد بعد العقاد يمكن ان نقول انه تلميذ « مدرسة العقاد في الشعر » ، وذلك على العكس تماما من تأثير العقاد في النقد الادبي ، او تأثيره في الدراسات الاسلامية والفكرية بشكل عام ، فقد تأثر الكثيرون بالعقاد في النقد وفي الدراسات الفكرية تأثرا ملموسا واضحا . ويمكننا ان نقول ايضا ان كثيرين من الشعراء الذين ظهروا بعد العقاد قد تأثروا بأفكار العقاد وآرائه في الشعر دون ان يتأثروا بشعره . ذلك لان آراء العقاد في الشعر كانت من اوضح واعمق ما أضافه العقاد الى النقد العربي المعاصر .

فما هو سر هذه الظاهرة ؟ .. لماذا لم يترك العقاد وراءه مدرسة شعرية تتأثر به رغم غزارة انتاجه الشعري واستمراره في هذا الانتاج لمدة تقرب من خمسين سنة متصلة صدر له فيها اكثر من عشرة دواوين ؟

ان بعض الشعراء الذين ماوا في سن مبكرة ، وتركوا وراءهم انتاجا أقل بكثير مما تركه العقاد ، كان لهم من التأثير الفني في شعراء جيلهم وفي الشعراء الذين ظهروا بعدهم أكثر بكثير مما كان للعقاد . فأبو القاسم الشابي مات في حوالي الخامسة والعشرين من عمره ولم يكن له سوى ديوان واحد هو « أغاني الحياة » ولكن روح الشابي سرت لفترة طويلة في الشعر العربي ، وكان من الممكن على الدوام ان تلقى بهذه الروح فيما نقرأه من قصائد الشعر العربي

الذي ظهر بعد وفاة الشابي . وهذا نفسه ما يمكن ان يقال عن شعراء اوروبيين آخرين ، فهناك الشاعر الفرنسي « رامبو » الذي ترك الشعر في سن مبكرة ، ومع ذلك ترك آثارا واضحة على الشعر الفرنسي في عصره ومن بعده .

وهكذا فان تأثير الشاعر ليس بغزارة انتاجه ، وانما يكون هذا التأثير بمدى القوة الكامنة في شخصية الشاعر وما في هذه الشخصية من تعبير عن وجدان العصر وحساسيته . والحقيقة ان العقاد لم يكن يملك هذه الشخصية المؤثرة في شعره ، كما كان يملكها في نفسه او في دراساته الفكرية المختلفة .

ومن هنا لم يترك وراءه مدرسة شعرية تتأثر به وتمشي على طريقه .

واي نظرة موضوعية دقيقة في شعر العقاد تكشف ان هذا الشعر كان يعاني من عيوب رئيسية اضعفته وقللت من تأثيره ... ومثل هذا الرأي الموضوعي لا علاقة له باتجاه الذين يحبون بكل ما صدر عن العقاد من نثر وشعر وفكر ، وليس له علاقة برأي الذين يستنكرون كل ما كتبه العقاد ، ولكنه رأي موضوعي بعيد عن هوى الحب الاعمى او الكراهية العمياء .

فما هي العيوب الرئيسية في شعر العقاد ؟  
أهم ما يواجه القارئ لشعر العقاد هو الطابع العقلي السذي يسيطر على هذا الشعر ، فهو شعر يصدر عن العقل ، ويعبر عن مجموعة من الافكار المجردة ، ويتميز بما في هذه الافكار التجريدية من جفاف وبرود . والفكر بالطبع عنصر رئيسي من عناصر الشعر الجيد الاصيل . ولكن الشعر في اساسه فن من فنون الوجدان ، فلا بد ان يكون وراء القصيدة تجربة انسانية تهز قلب الشاعر وتدفعه الى كتابة قصيدته ، وبدون هذه التجربة الانسانية ، وبدون هذا الانفعال العميق لا تنفع الافكار المجردة مهما كانت قيمتها في بناء القصيدة الشعرية . ومن الملاحظ في شعر العقاد ان الكثير من قصائده تبدأ بمقدمة نثرية يشرح فيها فكرة القصيدة ويحاول ان يساعد القارئ على فهم مضمون القصيدة ، كما ان قصائده تكثر بها الهوامش التي تشرح معنى بيت او لفظ ، والمقدمات والهوامش تكشف كلها ان العقاد نفسه كان يحس انه يصوغ في شعره مجموعة من الافكار العقلية المجردة التي تحتاج الى الشرح والتفسير .

فعندما يقول العقاد مثلاً عن « القرد » في حديقة الحيوان :

انتظر يا صديق شيئاً فشيئاً  
تطبخ القوت كله بيديك  
غير اني اخال ما كان نيئاً  
منه اجدى في الحاليتين عليك  
انتظر يا صديق مليون عام  
او ملايين لست والله ادري  
ان تدانيت بعدها من مقامي  
فقصاري المظاف ان لست تدري

هذه الابيات لا يمكن فهمها بدون مقدمة العقاد التي يقول فيها :  
« ما بال هذا القافز الماهر قد وقف حيث هو في سلم الرقي ، ولم يات على درجات السلم صعوداً ووثباً في بضعة ملايين من السنين ؟ هذا سؤال ، وسؤال آخر نمود فسناله : ماذا يفيد من الصعود ، ان كان قد صعد ، الطعام المطبوخ ...؟ هو ياكل الآن طعامه نيئاً ، وذلك انفع . او ياكله مطبوخاً على يد غيره وذلك ادنى الى الراحة . او يفيد العلم ؟

... قصاره اذن ان يقول « لست ادري » كما يقولها الانسان كلما واجه معضلات الوجود » .

هذه هي مقدمة العقاد التي تفسر لنا آبياته عن القرد ، وهذه المقدمة هي التي تساعدنا على ان نفهم تلك الابيات والا ما استطاع احد ان يفهمها لشدة غموضها . فنحن اذن امام أبيات تغضب الذهن ولا تغضب الوجدان . كما انها حتى في مخاطبتها للذهن تبدو غامضة صعبة على الفهم مما يحتاج معه العقل الى تفسير وشرح .

والايات تتضمن هذه المعاني العقلية الجافة المباشرة :  
فعندما يقول العقاد للقرد :

انتظر يا صديق شيئاً فشيئاً  
تطبخ القوت كله بيديك  
غير اني اخال ما كان نيئاً  
منه اجدى في الحاليتين عليك

فانه يقصد بذلك الإشارة الى نظرية التطور التي تقول ان القرد هو اصل الانسان ، ومن هنا يقول العقاد للقرد انتظر « شيئاً فشيئاً » ، أي انتظر زمناً كافياً ، فسوف تتحول الى انسان ، ولما كان الانسان هو الذي يطبخ القوت بيديه ، لان بقية الحيوانات - ومن بينها القرد - تاكله نيئاً ، فان غاية تطور القرد ان يصبح انساناً ثم « يطبخ القوت بيديه » . وهكذا يشير العقاد في البيت الأول الى نظرية التطور ، ثم يشير الى أحد الفوارق بين الانسان والقرد ، وهذا الفارق هو طبخ القوت . اما في البيت الثاني فهو يقدم لنا بعض المعلومات الطبية وهي ان « الطعام النيء » اجدى واكثر فائدة من الطعام المطبوخ وهو اجدى في الحاليتين - أي في حالة القرد وحالة الانسان معاً - على صحة الجسم . والمعنى العام للبيتين هو ان العقاد يقول للقرد : ان حالته ليست سيئة ، لانه لو انتظر بعض الوقت فسوف يتطور الى انسان يطبخ الطعام بدلاً من ان ياكله نيئاً ، بينما الطعام النيء افضل واصح .

بعد ذلك يقول العقاد :

انتظر يا صديق مليون عام  
او ملايين لست والله ادري  
ان تدانيت بعدها من مقامي  
فقصاري المظاف ان لست تدري

ومعنى هذين البيتين ان العقاد يقول : انتظر مليون عام او عدة ملايين وبعدها سوف تصبح انساناً حسب نظرية التطور . ولكن ما جدوى تطورك الى انسان ؟ هل المعرفة هدف لك يمكن ان تسعى اليه ؟ ان أقصى الجهد في هذه المعرفة انك سوف تقبض في النهاية : لست ادري . لان اكبر العلماء في تاريخ الانسانية يقفون امام اكوام المعرفة حائرين امام مشاكل الانسان الكبرى حيث يقولون : لست ندري ما هي الحقيقة .

هذه هي مجموعة الافكار التي شجن بها العقاد آبياته الاربعة عن « القرد » ، وهي افكار مجردة ، ومعان خالية من أي إحساس نفسي او تأثر شعوري حقيقي بتجربة من التجارب . والايات أشبه بمدايعات يكتبها كاتب من باب « العبث والتسلية » لا من باب الفن الحقيقي ، ولكن الكثير من شعر العقاد يقوم على هذا الاساس الفكري التجريدي الخالي من الانفعال الوجداني العميق .

وقد تذكرت وأنا أقرأ هذه الابيات قصيدة قصيرة للمتنبي وهو يمر بمكان اسمه « الفرائس » في الشام حيث سمع اثناء مسروره بهذا المكان زئير بعض الاسود ، فكتب هذه القصيدة التي لا تزيد في ديوانه عن اربعة أبيات ، والعقاد - مثل المتنبي - كتب قصيدته عن القرد في مناسبة معينة هي زيارته لحديقة الحيوان ... وقد قرأنا ما قال العقاد عن القرد ، وما أوحى اليه به هذه القرد ... فماذا قال المتنبي عندما سمع زئير الاسود ؟ لقد كتب المتنبي هذه الابيات



اجارلك يا اسد الفرديس مكرم  
فتسكن نفسي ام مهان فسلم  
ورائي وقدامي عداة كثيرة  
احاذر من لص ومنك ومنهم  
فهل لك في حلقي على ما اريده  
فاني باسباب المعيشة اسلم  
اذن لاتسالك الخير من كل وجهة  
وانزيت مما تفنمين وانغم

الامان ، وتستفيد منه ما لديه من خبرة واسعة بامور الحياة ....  
وفي البيت الرابع ، تأكيد لحنى البيت الثالث حيث يكشف الشاعر  
فيه عما سوف يستفيدة الطرفان من هذا الحلف :  
اذن لاتسالك الخير من كل وجهة  
وانزيت مما تفنمين وانغم

وما أحمل هذا البيت الاخير الذي يبلغ فيه الشاعر درجة عالية  
من الاندماج في حلمه وأمله ، وكأنه بالفعل قد نجا وحقق التحالف  
مع الاسود وشاركها حياتها وعاشا معا في خير كثير يقتسمان ما يفهمان  
معا في الفة ومشاركة كاملة .

في هذه القصيدة القصيرة نعيش مع شاعر يعبر عن تجربة  
نفسية واضحة ، حيث ينقل لنا في أبياته حقيقة مشاعره وحقيقة  
ما ينهش به قلبه ، وحيث نرى « الاسود » من خلال حالة الشاعر  
النفسية ، وهي حالة أساسها الخوف والاحساس بالخطر والحذر .  
وفي اعماق هذه الحالة النفسية يتمنى الشاعر في نفس الوقت ان  
يتخلص من الحنة التي يعانيتها ، ويحلم بمشاركة الاسود حياتها في  
نوع من الجوار الامن التعاون الحقيقي حتى يستطيع ان يتخلص  
مما يعانیه .

تجربة انسانية صادقة ، وانفعال نفسي واضح مؤثر ، واحساس  
وجداني حقيقي عبر عنه المتنبي ومس قلوبنا ومشاعرنا .

اما العقاد فقد وقف من القرد موقف الفكر المتفلسف الذي  
لا يكشف اي جانب من جوانب نفسه ، ولا يعبر في أبياته عن اي  
انفعال او نبض او شعور انساني ... ان أبياته أشبه بعملية تشرح  
الصفحة التي يقوم بها طلاب الطب في السنوات الاولى من دراستهم .  
ويذكرني موقف العقاد من القرد ايضا بأبيات لشاعر عربي قديم  
يخاطب فيها « جملة » فيقول :

شكا اليّ جملي طول السرى  
يا جملي ليس اليّ المشتكى  
صبرا جميلا فكلانا مبتلى

هنا نحس ايضا بتجربة الشاعر النفسية ، وبما في قلبه من  
حزن و ألم ، وما فيه من حنان دفعه الى الاحساس بان جملة يعدنه  
ويشكو اليه الطريق الطويل ، وتتحول العلاقة بين الشاعر والجميل  
الى علاقة انسانية حميمة ، كما تحولت بين المتنبي واسوده ، وهنا  
يقول الشاعر لجملة : « صبرا جميلا فكلانا مبتلى » ... اي ان الشاعر  
وجمله شريكان في الحنة شريكان في العذاب .

وهذا ما اعنيه بانعدام التجربة الانسانية في معظم شعر العقاد ،  
ووقوف شعره دائما عند حدود التأملات العقلية الجافة الجامدة .  
وليس معنى هذا ان العقاد قد انعدمت في حياته التجارب الانسانية ،  
فلا شك ان حياته مليئة بهذه التجارب الخصبة العميقة ، وأنه عبر  
عن كثير من هذه التجارب في كتاباته الثرية تميزا صادقا أصيلا ،  
ولكنني أتحدث عن شعره ... حيث يبدو هذا الشعر صادرا من  
العقل ومن مجموعة الافكار التي يحملها هذا العقل دون ان يجعل  
تجاربه الانسانية منبعا لشعره ومصدرا أساسيا له . فعندما يتحدث  
العقاد عن « القرد » فان هذا الحيوان عنده هو « نوع » القرد ،  
وهو يشير في ذهنه مقابلة بينه وبين « نوع » الانسان ثم يحرك في هذا  
الذهن ما فيه من افكار مختلفة عن داروين ونظرية التطور ، وعن قيمة  
المعرفة الانسانية ، وهل تتوصل بالانسان الى نتائج معينة أم انها  
تقف عند حد معلوم .

ولكن المتنبي في قصيدته عن « الاسود » يقدم لنا الموقف كله  
في ضوء علاقة انسانية ونفسية محددة يخلقها بينه وبين هذه الاسود .

— التمتة على الصفحة — ٥٠ —

هنا نجد موقفا نفسيا متناسقا وعميقا ومختلفا تمام الاختلاف عن  
موقف العقاد : ان زئير الاسود بالنسبة للمتنبي لم يكن مصدرا للافكار  
المجردة عن الاسد ملك الغابة وعن القوة والضعف وما الى ذلك ،  
ولكن المتنبي صور لنا حالة نفسية شعورية مرتبطة اشد الارتباط  
بزئير الاسود ، انه يعبر في البيت الاول عن حالته النفسية الخاصة  
وهي حالة « القلق والخوف » ولذلك فهو يخاطب الاسود قائلا : هل  
سوف اكون مكرما فاهدا واستريح ، ام انني سوف اهان وأخذل ...؟  
ويختار الشاعر كلمة ذات دلالة نفسية وشعورية عميقة هي كلمة  
« الجار » فيقول : « اجارلك يا اسد الفرديس ... » . وكلمة  
« الجار » تكشف عن وجدان الشاعر ، انه الوجدان القلق الملهوف  
الذي يطلب السلام ، ويتمنى ان تنتهي لحظة الخطر بالامان والخلاص ،  
وهو يعمل في نفسه هذه الشاعر المسألة ويرجو ان يجد لها صدى  
عند الاسود ، فهو ليس « عدوا » ولا « فريسة » ولا أي شيء آخر...  
انه « جار » بكل ما تحمله كلمة الجيرة من رغبة عميقة في الود والامان  
والسلام . ولكن الشاعر مع ذلك يحس انه في خطر ، وأنه  
لا يدري هل ينجو من الاسود ، او ان زئير الاسود سوف يكون انذارا  
بالشر ؟ ثم نقرأ البيت الثاني فيزداد شعورنا بقلق الشاعر وحالته  
الانفسية المضطربة ، ذلك لان زئير الاسود يذكره بالوحشة التي يعانيتها  
في طريقه وبالخطار الاخرى التي تواجهه ، ان الشاعر هنا يدبغ لحظة  
القلق الى قمتها وينقلها اليها بقوة وعمق :

ورائي وقدامي عداة كثيرة  
احاذر من لص ومنك ومنهم

فوحشة الطريق توحى بالخوف والحذر من اللصوص ، والشاعر  
من ناحية اخرى له أعداء كثيرون يتربصون به ، واخيرا تأتي هذه  
الاسود لتزيد مخاوفه وشعوره العميق بالقلق والحذر ... ان الشاعر  
في هذا البيت يسمنا معه — بعمق وقوة — في قلب حالته النفسية ،  
وفي قلب اللحظة الشعورية التي يعاني منها ويعبر عنها أصمق  
تعبير ... انها لحظة القلق والحذر والشعور بالخطر .

وينتقل الشاعر في البيت الثالث الى حوار أشبه بالحوار  
الباطني في داخله ، ولكنه صورة حوار بينه وبين الاسود ، وهو حوار  
من جانب واحد ، ان الشاعر يقول للاسود :  
فهل لك في حلقي على ما اريده

فاني باسباب المعيشة اسلم

هنا ينتقل بنا الشاعر من لحظة الخوف والحذر الى لحظة  
الامل ... وميلاد الامل في لحظات الخطر الشديد هو حقيقة لا جدال  
فيها . فدائما في هذه اللحظات تحاول الحياة ان تعبر عن نفسها  
ببارق من الامل ، ولو كان هذا الامل هو الشعاع الاخير في الصباح ،  
فتلك طبيعة الانسان ، وتلك طبيعة الحياة التي لا تستسلم لليأس  
النهائي قبل ان تبلل أقصى ما لديها في سبيل الخلاص . والامل  
الجميل عند الشاعر هو ان يعتقد حلقا مع الاسود ، في سبيل تحقيق  
ما يريده ، وكأنه يريد ان يقوي هذه الاسود بدم ايدائه ،  
ويقول لها انها لن تضرب في هذا الحلف الذي سوف يحصل فيه على

## عادل اديب آغا

### اغنية حب الى دمشق

اطلع من بين حزنك كالماء  
اكتب فوق ذراعيك  
بالثلج .. والرمل .. والنار  
احفر في قاسيون .. على الصخر ..  
اجمل نصر .. وأول نصر  
واحميك من وحل ظني ..  
ومن زيف الفاظي الخاطئه  
وأعلن اني تعلقت وجها فريدا ..  
وسميت وجه حبيبي : دمشق  
ومارست أجمل عشق  
اخذنا تواقع كل الازقة  
في دفتر الحب ..  
تحت الشموع  
وكان الدمار ..  
الدم ..  
الصبر .. والارض ترفض  
والشجر ..  
الماء .. والضوء يصمد ..  
والموت يدخل بين الضلوع  
وكانت عيون الصغار تطارد طير الدهول ..  
وتجمعه قطعة قطعة  
دون خوف .. ودون دموع  
ومن قلب كل الحطام ..  
رأيت حبيبي يطل عليّ وكان حبيبي دمشق  
فعاقت فيه انتصار الحياة ..  
ومارست أجمل عشق

حب

بلادي :  
انا جسدي هذه الارض ..  
أركض فيها اليها ..  
وأخرج من جرحها :  
زهرة  
أو جدار  
وحين تشاء سأصبح غابه  
وأحملها فوق ظهري ..  
وأفترش الشمس بين يديها ..  
وان عطشت ..  
أستحيل صحابه .  
بلادي الجراح التي ترفض الاستله  
وتهدأ في وجه عاشقها  
جسدي هذه الارض  
اسمع صوت دماء الرجال ..  
وهم يدخلون سرايينها  
واحدا .. واحدا ..  
فاكتب شعرا جديرا بمن لا يعود ..  
واكمل خطوته ..  
ينهض الضوء ..  
يا أيها الموت صار النهار دليلي ..  
تعال نقدر موت الرجال الفريد ..  
بلادي :  
سأحلم بالموت فيك ..  
وبالحب ..  
والرعب فيك  
وأحلم بالزمن الطفل ..  
والفرح البكر فيك  
وأصرخ باسمك يا شام

# الرجل الخطر

قال رئيس الشرطة مخاطباً أحد معاونيه :

— راقب لي هذا الرجل .

أخذ المخبر الصورة من رئيسه وخرج .

في صباح اليوم التالي وقف المخبر تجاه منزل الرجل . وتظاهر أنه ينتظر أحد أصدقائه ، إذ كان يتطلع إلى ساعته ، ثم ينظر إلى قمم الزقاق بقلق ظاهر .

في الساعة الثامنة إلا ربعاً ، خرج شاب مربع القامة من منزله ، كان يضع على عينيه نظارتين سمكيتين طبييتين . ويتأبط مجموعة من الصحف والمجلات . ولقد سمع المخبر صوتاً نساءياً ينادي : « الله يرضى عليك يا بني ، الله ييسر طريقك ، ويفتح لك أبواب الرزق » ولقد لاحظ المخبر أن الرجل يردد دون صوت : آمين .. آمين .

اتجه الرجل إلى الشارع بهدوء ، كذلك فعل المخبر .

انتظر الرجل قدوم الباص إلى المحطة . وعندما وصل صعد إليه ، كذلك فعل المخبر . وعندما وجد الرجل مقعداً فارغاً وجلس فيه ، أسرع المخبر وجلس إلى جانبه .

ولقد تأمل المخبر الرجل جيداً . أنه نحيل ضعيف ، حتى لتكاد ملابسه تسقط عنه ، بل كان جسده كله يرتجف ، قال المخبر في نفسه « أنه رجل صغير جداً » .

هبط الرجل من الباص في المدينة ، كذلك فعل المخبر .

اقترب الرجل من مبنى وزارة العمل ، قرأ كل الأوراق المثبتة بدبابيس على لوحة الإعلانات . ثم هز برأسه ومشى في اتجاه آخر ، كذلك تبعه المخبر .

ولقد مشى الرجل طويلاً في الشوارع ، كذلك مشى المخبر طويلاً ، حتى إذا وصل الرجل إلى مبنى وزارة الزراعة كان المخبر وراءه . وفعل الرجل كما فعل أمام مبنى وزارة العدل .. وبدأ الضيق على وجهه وهو يترك مكانه ، كذلك بدأ الضيق على وجه المخبر . وزار الرجل ذلك اليوم أكثر مباني وزارات الدولة ، وقرأ كل لوحاتها . كذلك فعل المخبر . وعندما تطلع الرجل إلى ساعته ورآها الثانية ، كذلك كانت الثانية في معصم المخبر .

دخل الرجل سوقاً عتيقة في المدينة . وكاد يضع في الزحام ،

لولا أن المخبر بذل جهداً كي لا يغيب عنه . ولم يكن يهمه مطلقاً أن يتدافع والناس بالنواكب ، فيجب قبل كل شيء أن لا يغيب الرجل عنه ولو أدنى لحظة . ولما لاحظ المخبر أن الرجل دخل مطعمًا متواضعًا ، تنفس الصعداء . فلقد حان له أن يرتاح قليلاً ، ودخل المطعم . كسان الرجل الصغير قد اختار طاولة في الزاوية . فاختر المخبر طاولة إلى جانبه . واقترب النذل من الرجل الصغير يسأله ماذا يريد ، فقال له بصوت ضعيف مرتجف : صحن فول . واقترب النذل من المخبر يسأله ماذا يطلب . فطلب صحنًا من اللحم المشوي وصحن سلطة ، وكأسًا من العرق . ولقد أسرع النذل ليمود بعد قليل باللحم المشوي والسلطة والعرق . فيما كان الرجل الصغير ما زال ينتظر .

بعد قليل جاء النذل بصحن الفول ووضع على طاولة الرجل الصغير ، فبدأ هذا تناول طعامه ببطء شديد ، فيما كان المخبر يمضغ طعامه وهو ينظر إليه . بعد قليل دفع الرجل الصغير ثمن طعامه وخرج ، وكذلك فعل المخبر . وبعد لحظات دخل الرجل مقهى شعبيًا والتقى بأصدقائه الذين رحبوا به .

سمع المخبر حوارهم .

سأل أحدهم الرجل الصغير :

— هل وجدت عملاً ؟

— لم أجد عملاً .

— انتظر .. سيفرجها الله

— سيفرجها الله

وقال له آخر :

— من أين تعيش ؟

— أبيع ما يمكن بيعه من حاجيات المنزل

— وضعت سيء

— وضعي سيء .

ولقد كان المخبر ، رغم فصيح المقهى ، يصغي جيداً . فيما قال ثالث للرجل الصغير :

— هل تلعب النرد ؟

— لست في مزاج راقق .

— تعال .. سنتسنى

وصفق للنذل طالباً طاولة نرد . لحظات وبدأ الاثنان يلعبان . وهنا

اقترب المخبر اكثر موحيا انه يريد التفرج ، فافسح له الرجل الصغير مكانا .

لعب الصديقان زهاء ساعة ، وكان الرجل الصغير غير متحمس . وهنا اقترح ثالث الذهاب الى السينما . فيما دخل بائع صحف . فاشترى الرجل الصغير صحيفة . والمخبر كذلك ، فتح الرجل الصغير الجريدة ، قرا عناوينها الصغيرة بسرعة ، وصار المخبر يفعل مثله . انتقل الى الصفحة التالية . ثم راح يقرأ الاعلانات ، قرا المخبر ايضا الاعلانات بعد قليل رمى الرجل الصغير الصحيفة جانبا . لكن المخبر طوى جريدته جيدا ووضعها في جيب رداؤه . عاد الذي اقترح الذهاب الى السينما يجدد اقتراحه . لكن الرجل الصغير بدا مترددا . الا ان الصديق قال ضاحكا :

— قم يا عادل ، انا ادموك .

— ليس هذا سبب ترددي .. انا تعب .

— تعب من ماذا ؟ انت عاطل عن العمل منذ فترة طويلة . ولقد اعتدت الكسل . قم . قم . ستزوج عن نفسك اذا حضرت فيلما سينمائيا .

ولم يفه الرجل الصغير بكلمة . عندئذ استمد الاصدقاء لمساعدة المقي ، وكذلك استمد المخبر .

واختار الثلاثة فيلما فرنسيا اسمه «المجزة لا تقع الا مرة واحدة» وتعتمد المخبر ان يكون مقعده خلف الرجال تماما ليتسنى له الاستماع اليهم بشكل جيد .

ودخل الجميع الصالة ، واتخذ كل منهم مكانه ، واقترب المخبر واتكا على المقاعد التي امامه :

— تلك المرأة الجميلة ، انها شهية كغيف خبز .

— ودافئة كبيت مليء بالسجاد .

— نهدها رائعان .

— شفتاها قرمزيان

وغابت المرأة في مقعدها .

— آه .. ليت مقعدها كان الى جانبنا

— ليست وحدها

— لا شك ان حبيبها معها

— انظروا .. فعلا حبيبها معها

— عندما تظلم الصالة سيكون لهما فيلمهما الخاص

— لا شك ان يده ستشبع من لحنها النضر

— هل تعرف النساء يا عادل ؟

— لم اعرف امرأة .

— كيف تتصورها ؟

— اتصورها بيتا من النجوم ، واكوام نضار .

ولقد حاول المخبر ان يردد في نفسه حوار الرجال الثلاثة كي يقدم غدا تقريره الذي يدل على نشاطه ، ويخطو به خطوة اخرى نحو الترقية

عاد ينصت :

— ماذا ستفعل اذا فشلت في الحصول على عمل ؟

— سأرحل

— واذا لم تجد عملا بعد رحيلك ؟

— سأبذل جهدي

قال احدهم متنهدا :

— آه . ليت الانسان لم يخلق للعمل . قالوا ان الانسان كان يعيش على نباتات الارض قبل الف عام .

— لم يعد في الارض نباتات مجانية . كل شيء اصبح له ثمنه ، الخبز له ثمن . الرز له ثمن . اذا لم تدفع تموت جوعا .

— واذا لم يكن معك ما تدفع ؟

— تسرق

— اذا سرقت ياخذونك الى السجن

— على الاقل تأكل هنالك

— كل شيء يمكن تحمله ما عدا الجوع

دخلت امرأة تحمل طفلا وتجر وراءها طفلين آخرين ، علق احدهم :

— سنقتضي وقتا سيئا .

— لماذا ؟

— انظر . امرأة جلبت معها اولادها

— ولكن .. اليس ممنوعا دخول الاولاد ؟

— لعلها توسلت الى الموظف الذي ياخذ التذاكر ووعده ان لا يصدر عن احد اولادها اي صوت .

قال احدهم :

— متى تصبح لنا اسرة . متى يصبح لنا اولاد ؟

قال الرجل الصغير :

— الافضل ان لا تتمنى ذلك !

— لماذا يا عادل .. الا تتمنى ان تزوج امرأة تحبها وتنجب لسك

دزينة اولاد ؟

— لا اتمنى .

— لماذا ؟

— الحبيبة يجب ان يكون لها قصر ، والاولاد حديقة يلعبون فيها .

— انت طماع . انا لا اطعم باكثر من ترفيع استثنائي ثم اتزوج ..

بيوت الاجرة كثيرة . وليس ضروريا ان يكون لكل بيت حديقة .

— لكن .. لا تعرف متى يضع احدهم قدمه في ظهرك ويقذف بك

خارجا .

— انت متشائم اكثر مما يجب .

قرع الجرس . واخذت اصداء الصالة تخفت رويدا رويدا . الى

ان عم الظلام فاشتعلت الشاشة بالاعلانات .

قال الرجل الصغير مخاطبا جاره :

— الاعلانات .. الاعلانات .. اصبحت الاعلانات اهم شيء فسي

حياتي .

ولقد استغرب المخبر ان يسمع كلاما من هذا النوع ، لأول مرة

منذ الصباح ، فخرج في الظلام دفتره الصغير ودون هذه العبارات ،

ثم اقترب اكثر الى الامام متسائلا : هل هذا اجتماع سري .. لكن الرجال

الثلاثة كانوا صامتين .

عرضت الشاشة مشاهد مختلفة لافلام سينمائية قادمة . ثم اضيئت

الانوار . قال احدهم : تعالوا ندخن خارج الصالة . خرج جميعهم ،

ولحق بهم المخبر ولاحظ ان الرجل الذي يراقبه لا يدخن . انما شغل نفسه

أخذ منذ تلك اللحظة يتساءل عن السبب الذي دفع رئيسه أن يطلب منه مراقبة هذا الرجل الصغير . ومع ذلك ( قال المخبر لنفسه ) يجب أن تقوم بالواجب . وأن تراقب هذا الرجل حتى يدخل بيته .

بعد لحظات دخل الرجل الصغير إحدى المكتبات فاشترى كتاباً ومجلة أسبوعية ، ولم ينس المخبر قبل أن يخرج من المكتبة أن يسأل من اسم الكتاب والمجلة . رواية مؤلف أجنبي ومجلة فنية . لكن لم يفته أن يلاحظ أن غبطة مشوبة بالدعة والأطمئنان ارتسمت على وجه الرجل بعد شرائه الكتاب والمجلة .

ولقد أخذ الرجل الصغير يذو السير نحو محطة الباص ، كذلك فعل المخبر . وصل الباص ، فصعد إليه الرجل ، وصعد المخبر وبعد قليل نزل الرجل من الباص ، ونزل المخبر ووصل الرجل إلى بيته ، أخرج مفتاحاً وفتح الباب ودخل ، وظل المخبر في الخارج نحو ساعة . وعندما أطمأن أن الرجل لن يخرج ثانية تنفس الصعداء وعاد إلى منزله ليكتب تقريره .

\*\*\*

في صباح اليوم الثاني دخل المخبر على رئيس الشرطة ، وبعد أن حياه التحية العسكرية المألوفة . قدم بضع أوراق وقال :

— لقد راقبت الرجل طوال يوم أمس يا سيدي .. واليك التقرير . أخذ رئيس الشرطة التقرير من المخبر ، ثم جلس خلف منضدته . وراح يقرأ باهتمام بالغ . ولقد لاحظ المخبر وهو يقف أمام رئيسه وقفة الاستعداد أن الاهتمام أخذ يزداد على وجه رئيس الشرطة كلما قسرا صفحة ، فالتفت هو أيضاً .

وبعد انتهاء رئيس الشرطة من قراءة التقرير ، ضغط على جرس أحمر إلى جانبه ، فدخل على الفور رجل فارح الطول ضخم الجثة وقال :

— نعم سيدي .

— خذ .. هذا التقرير . والفتح ملأ له ، فهذا الرجل يشكل خطراً على أمن الدولة .

ثم التفت رئيس الشرطة إلى المخبر ، وقال له :

— أخرج الآن .. فقد اطلبك بعد قليل .

وخرج المخبر من غرفة الرئيس بانتظار أوامر جديدة .

صدر حديثاً عن دار الطليعة

## الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية

« بصراحة أعترف لك بصدق بصيرتك ، وقوة استدلالك ، ولك أن تنشر عني بأن تفسيرك للأعمال التي عرضتها هو أصدق التفسير بالنسبة لمؤلفها »

— نجيب محفوظ —  
من رسالة إلى المؤلف

بالنظر إلى صور النجوم السينمائية المثبتة على جدران القاعة . وفي صور ممثلة الفيلم وهي تقبل بطل الفيلم . ولقد حاول المخبر أن يجد شيئاً غير عادي في هذه الصور ، لكنه لم يفلح .

عندما أخلت الأنوار تخفت . عاد الجميع إلى مقاعدهم . وبدأ عرض الفيلم ، ولم تضي دقات إلا وأخذ الرجل الصغير يتململ . وظلت عينا المخبر منصبتين عليه تماماً . وبدأ للمخبر فيما بعد أن الرجل الصغير قد استغرق في النوم . ومع ذلك لم يشغل نفسه بالنظر إلى أحداث الفيلم ، فهو في مهمة ، وهو بالتالي ليس في إجازة ، وعليه تنفيذ أوامر رئيسه بدقة .

قال أحد الصديقين للآخر :

— عادل نسام

— أتركه في همومه

ثم تابعا النظر إلى الشاشة .

عندما انتهى عرض الفيلم، هزّ أحد الصديقين الرجل الصغير . استيقظ مدحوراً . رأى الناس يخرجون . فراح يعتذر لرفيقه في خجل:

— آسف .. اعذروني .. كنت تعباً ، فنمت .

— كان الفيلم جميلاً .

— عنوانه حكيمة

— المعجزة لا تقع إلا مرة واحدة

— والله صحيح

ولقد بدل المخبر جهداً كي يسمع ما يدور من أحاديث بين الرجال الثلاثة .

في الشارع ، وقد بدأ الغروب يخيم على المدينة ، ظل المخبر وراه الرجل الصغير وصديقيه . قال أحدهم :

— ما رأيكم ؟ نعود إلى القهى .

وافق الثاني ، لكن الرجل الصغير اعتذر قائلاً :

— أمي وحدها في المنزل ، ولا أريد أن أتأخر عليها . إنها تنتظرني .

— لم تعد صغيراً حتى تخاف عليك .

— ليس الأمر أن أكون صغيراً أو كبيراً . الحق إنها عزائي الوحيد وهي تظل قلقة لأنها تعرف أنني في وضع غير طبيعي .

— كما تريد

وهنا اقترب الرجل الصغير من أحد صديقيه وهمس بأذنه شيئاً . خلق قلب المخبر « يا الهي .. ماذا قال له ؟ » ولكن سرعان ما تبسّد خوفه عندما سمع الآخر يقول له :

— ولو يا أخي عادل .. ولو .. نحن لبعضنا . لقد سبق ومردت بحالة مثل حالتك .. لا .. لا لن يؤعجني ذلك . خذ .

ولاحظ المخبر أن الصديق أخرج من جيبه بضع أوراق صغيرة من النقود وقدمها للرجل الصغير الذي كان خجلاً . وقبل أن يمد يده لأخذ هذه النقود التفت يمنة ويسرة بنظرات خاطفة ، ثم سرعان ما أخفى النقود في جيبه وهو يتمتم بكلمات الشكر . ثم ودع صديقيه ومشى في اتجاه آخر .

تبعم المخبر وما زالت في ذهنه تلك اللحظات الخاطفة التي التفت فيها نظرات الرجل الصغير بنظراته قبل دقائق لأول مرة منذ راح يتتبعه ولاحظ المخبر أن هذه النظرات رغم قلقها وخوفها كانت تتم عن دخيلة ذلك الرجل الطيبة وحزنه العميق وإحساسه بالغربة ، بل أن المخبر

## الحضارة والمسرح في بلاد المايجار

معه بعد ان اكتسبت نفس مظاهره الثقافية التي نعرفها في الغرب ( وخصوصا سيادة الثقافة الدينية وعدائها الشديد - الايديولوجي والسياسي - لثقافات الشعوب الوثنية القديمة ) وتركز النشاط الثقافي اساسا في الاديرة ومقرات رؤساء الكنيسة حيث كان البلاط الملكي غالبا يوجد ايضا ( فعاصمة المجر الاولى هي « سجد » حيث كان البلاط الملكي والقصر والكنيسة التسي شيدها الملك ماتياش ثم اهداها للكاردينال الكاثوليكي المجري قبل ان ينتقل البلاط الى العاصمة الجديدة - بشت ) واستمرت عملية الاندفاع الحضاري غربا ، بمعدلات منخفضة وضد المعوقات التاريخية في اثناء الكفاح ضد الاثراك ، ثم ضد النمساويين الهابسبرج والروس القيصرين ، واستمرت ايضا بمعدلات متزايدة السرعة في اثناء نمو سادة الريف ملاك الارض الراسماليين ونمو البورجوازية الصناعية والبيروقراطية المجرية طوال القرن الماضي مع ضعف سيطرة النمسا ، وهما الفئتان اللتان تولتا قيادة الحركة القومية والوطنية المجرية منذ ذلك الحين حتى سقوط الحكم الفاشي في نهاية الحرب العالمية الاخيرة .

ما يهمني هنا هو ان « الاشتراكية » جاءت ( بالمفهوم الحضاري ) لكي تصاعف من سرعة « الاندفاع الحضاري غربا » اي لكي تساعد على سرعة وصول المجتمع الى هدفه الحضاري التاريخي عن طريق زيادة كفاءته في العمل والانتاج وزيادة قدرته على الاستقلال في المجالات المادية والروحية جميعا . ومضاعفة سرعة الاندفاع الحضاري غربا ترجع بالطبع اولاً الى الاستناد الى التخطيط الاقتصادي والتعليمي والثقافي وزيادة الثروة القومية بالتالي ، واقامة اسس عدالة اجتماعية تزداد عمقا واتساقا مع زيادة الثروة ومع تغطي العقبان المختلفة ( في التطبيق والايديولوجية ) . ولكن زيادة سرعة الاندفاع الحضاري غربا تعتمد ايضا وبدرجة لا تقل اهمية على استثمار عاملين « سيكو - ايديولوجيين » اذا صح هذا التعبير (1) .

(1) لكي نتجنب المناقشات النظرية « العربية » المتأداة ، والانتهاكات وخلافها ، ارجو من المهتمين ب « النقاء النظري » مراجعة كتاب : Social psycholog and history تأليف B. Pershnev الصادر عن Progress publishers , Moscow 1970

وخاصة المقدمة ص ٥ - ١١ ، ثم فصل

« Collective psychology Coneinable »

ص ٦٥ - ٦٨ .

ربما كان ولعي القديم بالتاريخ هو الذي جعلني اعلق اهمية كبيرة على حقيقة ان المجريين « اوروبيون جند » ، لم يصلوا الى أوروبا الا في القرن التاسع الميلادي ، ودخلوا المسيحية في القرن التالي : اي انهم لا علاقة تربطهم بالجلود الاولى للحضارة الاوروبية الغربية التي نبتت في هيلاس الاغريقية ثم تكاملت في روما . ومع هذا فان عملية دخولهم « التاريخ » كانت تعني التحضر بحضارة الغرب والارتباط بكل جلورها الاغريقية الرومانية اولا ، الامر الذي ادى ( بالمعنى الحضاري المجرى ) الى انغماسهم في اطوار نمو هذه الحضارة بالذات تقدمها وانتكاسها ، وهي الاطوار التي ساهمت فيها شعوب أوروبا الغربية بالذات باشعبة متساوية . بل ربما كان ما جذبني اكثر من غيره في عملية « التنمية الاشتراكية » في مجال الثقافة ، ان « النمو الروحي » للمجتمع المجري ، يقوم على اساس تعميق الارتباط بالحضارة الغربية وتوسيع قاعدة هذا الارتباط ، ليس فقط عن طريق وضع النماذج الرفيعة من المنتجات الثقافية الغربية في موضع « المثل الاعلى » الذي يحاول المثقف المجري الوصول الى مستواه ، وانما ايضا عن طريق استخدام المنتجات الثقافية والفنية الغربية ، من كل الاتجاهات والمصور دون استثناء (مع استثناءات طبيعية ومتوقعة ، مثل الثقافات والفنون المنصرفة او العدوانية او ذات الميول الاستعمارية الواضحة) استخداما واسعا باعتبارها مادة تثقيف الشعب الاساسية ومصدر معتقه الروحية الكبرى ، في الادب والشعر والمسرح والوبرا والباليه والموسيقى والفنون التشكيلية والعمارة ، ثم في العلوم الانسانية الحديثة باعتبارها مصادر الاستنارة العقلية الاساسية وباعتبارها الوسائل العلمية لمعرفة « الواقع » الاجتماعي والانساني ، الجماعي والفردى ، التاريخي او المعاصر .

هذه العملية الحضارية التي اسميها « الاندفاع الحضاري غربا » لم تبدأ في المجر مع بداية التجربة الاشتراكية وانما بدأت منذ وصل « المايجار » الى بلادهم الحالية في القرن التاسع ، او على وجه الدقة منذ امتنق الملك ماتياش الاول المسيحية الكاثوليكية في اوائل القرن التالي ، واستقدم عددا كبيرا من رهبان روما وقساوستها لتعليم شعبه المسيحية وتعليم مثقفيه اللاتينية في نفس الوقت . ان الانمجا في مجرى التاريخ الاوربى العام ، والخضوع لنفس الظروف التاريخية قد اعلن نشأة النظام الاقطاعي في القرن الحادي عشر ، ولكن عملية الاندفاع الحضاري غربا بدأت قبل دسوخ اسس ذلك النظام . واستمرت



العامل الأول هو العامل التاريخي ، تاريخ الشعب المجري نفسه الذي بدأ اندفاعه الحضاري غربا منذ أحد عشر قرنا ، وهو العامل الذي يجعل تاريخ المجر وتاريخ ثقافتها جزءا لا يتجزأ من تاريخ أوروبا الغربية بالذات ( وهذا حكم ينطبق على كل شعوب أوروبا الاشتراكية ، ربما باستثناء الشعب البلغاري ، السلافي الجنوبي ، الذي خضع للاتراك خمسة قرون بعكس سلاف الشمال - التشيك والروس والبولنديين ، الذين حاربوا الاتراك طويلا وحصلوا على حرية الاختيار الحضاري ميكر ) . أن سيكولوجية الشعب المجري تتضمن احساسا قويا بالانتماء الى أوروبا .

العامل الثاني هو العامل القومي الوطني : أن المجر هي إحدى الدول القليلة في أوروبا الوسطى والشرقية التي تضم غالبية ساحقة تنتمي الى قومية واحدة ، تكاد تكون دون اقرباء على الاطلاق ( باستثناء القرابة اللغوية الواهنة مع الفنلنديين ) ، وقد لعب شعبها دورا تاريخيا كبيرا في الصراعات العرقية ذات الطابع الحضاري الشامل ( مثلا في الصراع ضد الاتراك في العصور الوسطى - كذلك فإن أول محاولة لهم إحدى الامبراطوريات الأوروبية الكبرى متعددة القوميات ، - امبراطوريات الروس والنمساويين والاتراك - تمت على ايديهم ، كذلك فإن أول محاولة لاقامة سلطة اشتراكية علمية خارج روسيا تمت على ايديهم من مارس الى أغسطس عام ١٩١٩ في جمهورية المجالس ) واستطاع هذا الشعب أن يحافظ على « مشاعره » الوطنية والقومية يقظة حتى امام اغراء أن يكون صاحب نصيب متكافئ في امبراطورية الهابسبرج ( النمساوالمجر ) . ولأنه ان العدالة الاجتماعية والوعي الاشتراكي الطبقي يمكن ( بل لا بد ) أن تغذي الاحساس الوطني بعزف النظر عن تنمية الاحساس الاممية ( التي تراها رسمية أكثر منها شعبية ، ايدولوجية أكثر منها سيكولوجية راجع مقدمة بورشنيش في الكتاب المذكور ) . أن سيكولوجية الشعب المجري تتضمن احساسا قويا بالانتماء القومي ( تلل الاحصاءات الاجتماعية السيكلوجية عام ١٩٧٢ في الولايات المتحدة ، على أن أكبر نسبة من الامراض النفسية بين الاقليات القومية تظهر بين المهاجرين من المجر بعد عام ١٩٥٦ وقد عاد الى المجر منذ ذلك الحين ما يزيد على ٦٠٪ ممن هاجروا ابان أحداث خريف ذلك العام وبعدها مباشرة ) .

ولا شك أن العاملين يتلاحمان عند نقط واضحة منهما : أن جزءا هاما من الوطنية المجرية ( بل ربما كان الجزء الأكثر أهمية باعتباره الجزء الأكثر قربا من العصر الحديث ) جاء ونما من خلال صراع المجرين ضد النمساويين الهابسبرج ( كانت حرب الاستقلال الكبرى عام ١٨٤٨ - ١٨٥٠ ضدهم ) . وبهذا المعنى فإن الانتماء لأوروبا ( وهو المعنى الاساسي الأول للتاريخ المجرى من وجهة النظر الحضارية ) هو انتماء جذلي : أنهم ينتمون الى أوروبا حضاريا لأنهم اختاروا ذلك تاريخيا ولأنهم قبلوا « بوعي » ضرورات وضعهم الجغرافي والتاريخي ، ولكنهم يرفضون الخضوع لاية قوة أوروبية كبرى .

كذلك فإن سمة هامة من سمات تاريخ المجر الثقافي ، تظهر من خلال الصراع من أجل التخلص من هيمنة الثقافة الألمانية ( التي جاءت عن طريق النمسا ) . كانت اللغة الألمانية هي لغة البلاط والحكومة ، وكانت هي لغة مسارح وكتب الاستقراطيين المجرين المخلصين لعرش الهابسبرج . ولرشد طويل من الزمن كانت هي لغة التعليم الرئيسية وهي لغة الثقافة الرفيعة . ولم تصبح اللغة المجرية صالحة ومناسبة لأغراض التعبير الثقافي والفكري المختلفة إلا بعد ظهور مجموعة من الشعراء والكتاب كرسوا كل اعمالهم لاذكاء جودة الاحساس القومي والوطني المجرى في مواجهة السيطرة النمساوية ، وغني عن البيان أن نقول أنهم ظهروا كتعبير عن نمو الحركة الوطنية والفئات البورجوازية باجنحتها الرفيعة والصناعية والبيروقراطية ( بل

والصكرية ) . ولعل أبرزهم كانوا : يانوش آرنائي ( ١٨١٧ - ١٨٨٢ ) أشهر شعراء المحنة الواقعية والقصيدة الفنية الموضوعية المجرين ، وشاعر البحث عن الذات القومية واكتشافها ، وهو صديق شاندر بيتوف العظيم ( ١٨٢٣ - ١٨٤٩ ) شاعر الثورة الوطنية وأشهر من مجد في شعره ثورة شعب ضد النمسا وقتل برصاص الروس القيصريين الذين اخمدوا الثورة لصالح الهابسبرج بعد محاكمة صورية ولعل مكانته العظيمة ترجع الى تكريسه لبدا الثورة وسيلة للاستقلال الوطني ولاقامة هدفها الصحيح : اقامة سلطة ديموقراطية وطنية عادلة . ثم جوزيف ايوتفوش رائد الرواية المجرية ومكتشف التاريخ الاقطاعي المجرى من وجهة نظر نقدية وإن لم يكرس فكرة الثورة ، ثم ايمري ماداشي ١٨٢٣ - ١٨٦٤ رائد الدراما الشعرية المجرية ومجدد اللغة وموسع آفاق الفكر ، ويانوش فايدا ١٨٢٧ - ١٨٩٧ رائد الشعر الواقعي المجرى ، ثم موريش زيجموند رائد الرواية الواقعية والمدافع الاصيل عن الديموقراطية والثورة الوطنية .

من خلال كتابات هؤلاء وغيرهم كثيرين ، ومساهماتهم المباشرة في الحركة الوطنية الديموقراطية ، وتأسيسهم لأسس التعليم والنشر ، اكتسبت اللغة المجرية قدراتها الجديدة ، واصبحت اقدر على التعبير عن حياة وعقيدة شعبها والوفاء - باحتياجاته الثقافية والعلمية واستيعاب منجزات اللغات الأخرى ذات الثقافات المتقدمة .

\*\*\*

لم أكن - إذن - أحب أن اكتب لقراء « الاداب » من بودابست مجرد انطباعات متفرج غريب . كذلك كان من الصعب أن اكتب بالكتابة عن بعض الأعمال الفنية المسرحية او الادبية - التي قد تبهمني شخصيا او اعتقد أنها قد تبهز القراء - قبل أن أقدم لهم ما يمكن أن يكون عجالة تاريخية وثقافية عامة ( اعتقد أنها لا بد أن تنطلق على اساس من وجهات نظر جيلنا ونوعية مشاكله القومية والفكرية واللوان معاناته المعقدة واسلوبه في النظر الى الآخرين السعداء ، الأكثر تقدما في الشرق او في الغرب ) يمكن على اساسها تقدير مستوى ونوعية وأهمية العمل المعين الذي قد نتناوله بالنقد والتحليل ، كذلك فإن الرغبة المستمرة في مقارنة تجربتي الشخصية وشعوري بها بتجارب اساتذتنا الرواد من اجيال سابقة مع « الحضارة الغربية » كانت تحتل جانبا من اهتمامي ( كيف يمكن الاستفادة مثلا من هذه التجربة في إعادة اكتشاف الدور الذي لعبته أعمال ادبية وفكرية مثل : ادب ، صوت باريس ، الحب الضائع لطف حسين ، او عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ، او مذكرات طالب بعثة وغيرها للويس عوض ، او الحي اللاتيني لسهيل ادريس ، او موسم الهجرة للشمال للطيب صالح ، او قنديل ام هاشم ليحيى حقي .. الخ ) . كذلك فإن المقارنة المستمرة بين حياتنا الثقافية ( في مصر مثلا ) وبين الحياة الثقافية المجرية ، والرغبة المستمرة في الخروج من هذه المقارنة بما يمكن أن يكون مفيدا لحياتنا الثقافية العربية ، كانت عملية معقدة ، تبدأ بتلقي الأشياء في كليتها ، مندمجة مضموجة بعجز البصر الكليل عن تبين تكويناتها وعن التمييز بين ما هو متوهم ذاتي وبين ما هو حقيقي موضوعي فيها ، حتى اذا بدأت عملية التحقق من التكوينات المستقلة للظواهر المختلفة كانت عملية تلقي الأعمال والأفكار من شتى المجالات تلاحقها وتمنع الذهن من الفصل بين عمليات التلقي وعمليات الادراك والاستيعاب فسي هدوء ، حتى اذا بدأت عملية حصر الانطباعات والانكسارات المختلفة وتنقيتها من التصورات المسبقة والرغبات الخاصة التي تتحول أحيانا الى افكار وهمية تحمل نوعا من الوعي الزائف ، ارتبطت بها على الفور العملية الذهنية التي يطمح اليها العقل دائما : عملية تجريد المعاني من الوقائع ، والحصول على احكام عامة وتصورات مجردة تصلح للتداول الفوري وتلخص كتلا هائلة من الحقائق الحية .

سوف نبدأ رحلتنا في عالم الحياة الثقافية المجرية من ذلك الفن الذي يستطيع ان يستوعب كل الفنون : من المسرح . فهناك نستطيع ان نكتشف كل الخصائص الاصلية والحياة في ثقافة هذا الشعب النشيط البؤوب الذي تشعير معه دائما بان عملية « التحضر » كانت عملية واعية وارادية الى حد بعيد .

يقول الناقد المجرى الكبير - في دراسة له عن الحركة المسرحية المجرية - ان مشاركة العالم في مشاكله والحقاق به فسي تطوره ، والسير معه بنفس الايقاع ، ومحاولة اكتساب نفس الملامح ، هي اقوى الدوافع الكامنة وراء الحركة الثقافية والفنية في المجر منذ احداث الخريف الدموي عام ١٩٥٦ .

كانت المجر قد عاشت عصرا اسود ( يطلق عليه المؤرخون من قبيل السخرية اسم : عصر الارهاب الابيض ) ظل التحالف مع النازية حتى حررها الجيش السوفييتي عام ١٩٤٥ . وعلى الفور تقريبا شرع المثقفون والكتاب المجريون في العمل بحماس غير عادي ( تشهد عليه الاعمال الادبية التي ترجع الى الفترة من ١٩٤٦ حتى ١٩٥٠ ) . وفي عام ١٩٤٨ تسلم الحزب الشيوعي المجرى السلطة بعد ان نظم صفوفه وضم اليه حزب الفلاحين فانسعت قاعدته . ولكن العصر كان عصر « عبادة الفرد » . وعادت الثقافة المجرية تعيش مرحلة قائمة اخرى : ففي مجال الابداع الفني والثقافي لا تكون عبادة الفرد غير صورة اخرى ( وان كانت مخففة ) من صور الديكتاتورية النازية ، رغم تغير المضمون الاقتصادي والتركيب السياسي للمجتمع . وكان المسرح قد عاش النصف الثاني من القرن التاسع عشر في ظل سيطرة النمسا القديمة عصر الكفاح الوطني ، حيث تنطلق الصراعات الوطنية والاجتماعية من عقائلا فتخلق « جوا » مشبعا بالصراع . انه الجو الذي يستطيع المسرح ان يزدهر فيه : فالمسرح صراع في جوهره ، يعكس صراعات الناس في الحقيقة ، ضد اوضاع المجتمع واطرواح الكون غير العادلة . وفي ظل الفاشية وعبادة الفرد ، يتم محو الصراعات كلها لصالح الطبقة المسيطرة او لصالح الدولة التي تبدو كشبح وحش جائم فوق انفس المجتمع ، او لصالح « فرد » متسلط يحاول النظام ان يلخص فيه كل المعاني التي يريد النظام ان يعيدها : في هذا الجو لا بد ان يختنق المسرح كما تختنق كل الفنون ويعزل الوطن عن العالم وعن العصر ، وينشغل كل انسان بذاته ، وينشغل الوطن - ككل - بذاته ايضا ، او ب « السذات المقدسة » التي تمنطي ظهره وتخلق انقاسه . ولذلك لم يتحرر المسرح الا بعد ان ان سقطت دولة الفاشية ، ثم دولة عبادة الفرد من بعدها في ذلك الخريف الدموي من عام ١٩٥٦ ، وعادت الى المسرح المجرى دوافعه الاصلية : التعبير الحر عن ايقاع الحياة المتجددة المتنوعة الخصبة دون انغلاق على المشاكل المحلية من وجهة نظر انزالية ضيقة ، ومواكبة العصر ومشاركة العالم مشاكله الراهنة ، والسير معه بنفس الايقاع واكتساب نفس الملامح . واذا كانت اللغة حاجزا يحول دون الخروج الى العالم ، فان استقدام العالم بالترجمة اسهل بكثير واكثر نفعا ، يؤدي الى الخروج - في اوانه - الى العالم وبلغات العالم المشهورة ذاتها .

في عام ١٩٦٤ زارت المجر فرقة شيكسبير الملكية البريطانية ، لكي تعرض مأساة شيكسبير الكبيرة ! « الملك لير » من اخراج بيتر بروك وتمثيل بول سكوفيلد : انه واحد من اعظم العروض المسرحية في ربع القرن الاخير . ويقول ايفان شاندور ان هذا العرض المسرحي لمدة شهر كامل لقي نجاحا هائلا في بودابست ، وكان له تأثيره القوي على فناني المسرح المجرين ( رغم ان العرض كان بالانجليزية بالطبع ) .

ولكن المسرح القومي المجرى ( نامزيتي سينهاز ) تمسك بخطته

الاصلية التي كان يزعم ان يقدم فيها « الملك لير » واستطاع ان يصمد في المنافسة - امام الجمهور المجرى - مع اخراج بيتر بروك . وحينما قدم مسرح ماداشي في بودابست « هاملت » من اخراج فاموش لازلو كتب ناقد « التايمز » اللندنية « اوسيانر يلينج » يقول ان العرض كان من افضل ما رآه من صور هاملت . وكتب الناقد الانجليزي « ي.س. تريون » في مجلة « اخبار لندن المصورة » يقول ان تمثيل الممثل المجرى الشاب ميكوش جابور كان « تجسيدا مذهشا لهذه الشخصية جعلها لا تكف عن الحركة الحية حتى وهي غارقة في التأمل » .

كانت غزارة الانتاج المسرحي هي اهم ما لفت نظري في البداية ، ربما لانها ظاهرة اقرب الى الحقائق الرياضية ، او هي من نسوع تلك الحقائق . فالمدينة التي يسكنها مليونان ونصف المليون تملك خمسة وعشرين مسرحا وتشاهد ما يقرب من اربعين عرضا مسرحيا في كل ليلة ( فبعض المسارح يقدم عروضين يوميا ) . ويكاد كل مسرح ، في كل عرض ، ان يكون ممثلا بالمتفرجين دون مقعد واحد خال في اي عرض - بما في ذلك المقاعد الجانبية المرفوعة على اطراف الصلوف ، لا تشذ عن ذلك مسرحية واحدة : سيدتي الجميلة ، بكل وسائل الجاذبية فيها - الموسيقى والفناء والكلمة اللطيفة والحل العالم للعقدة ودخول عالم الاستقراطية الانجليزية المنق الخ . . وقد اخذ الاخراج المجرى كل هذا من الاخراج الاميري في برودواي ( لا تتفوق في جماهيريتها عن « الام شجاعة » لبرتولت بريخت ، او باليه « سبارتاكوس » لغاتشاتوريان ، او عن مسرحية مجرية جديدة اسمها « الاخوة » عن قائد ثورة الفلاحين المجرين في القرن السادس عشر وشقيقه ، وهي مسرحية تعتمد اساسا على الحوار الفكري الشعاري العميق حول قضايا الثورة والعنف الثوري والتقابل بين الحياة المنزلية الريفية الهادئة والاستمتاع بها ، وبين حياة السياسي الثوري المضطربة التي تعرضه وتعرض احبابه للهلاك في ظروف غير مضمونة . هنا لا يتعدى العرض المسرحي ان يكون وسيلة منظرة لطرح هذا الحوار بين القائد وشقيقه على الجمهور ، ولا يقدم الاخراج المسرحي اكثر من الاطار النظري الجميل والمتوازن لهذا الحوار بين الشقيقتين طول الوقت .

من الواضح ان عملية بناء المسرح المجرى بعد عام ١٩٤٦ كانت جزءا من عملية بناء المجر كلها ، سياسيا واقتصاديا وثقافيا بعد الحكم الفاشي الرهيب الطويل وبعد الدمار الذي انزلته بها الحرب . وكان الهدف من مجال البناء الثقافي هو مقرطة الثقافة : تحويلها الى اتجاه انساني وتحرري شامل وعريض ( اعترضت سنوات عبادة الفرد هذا الهدف ) وجعلها جزءا لا يتجزأ من الغذاء الروحي ( او هي الغذاء الروحي الاساسي ) اليومي للشعب « كله » . وهنا كان لا بد من خلق القاعدة المادية بجزائها اللذين لا ينفصلان : وسائل انتاج وتوصيل الثقافة ، والجمهور القادر على تنويعها والاستجابة لها والاستزادة منها باستمرار . وفي مجال المسرح كان هذا يعني مجموعة من الانجازات :

● من اجل خلق وسائل انتاج وتوصيل الفن المسرحي ، ثم تجديد كل مسارح المجر العشرة القديمة ، كان من بينها ثلاثة فقط من بودابست العاصمة ، وتم بناء ما يزيد على ثلاثمائة مسرح جديد نالت العاصمة منها اثنين وعشرين ( بخلاف حوالي ثلاثين مسرحا صيفيا تعمل في الصيف فقط ) . وتم انشاء معهدين للدراسات المسرحية ، للمخرجين وفناني المنصة ، وللممثلين . وهناك مدن غير بودابست ( مثل سجد ، ميشكولتز ، جيور ) تمتلك مسارحها معاهدها الخاصة لتدريب الممثلين وعازفي الموسيقى وفناني المنصة . بل ان بلدة لعمال المناجم هي « تاتابانيا » اقامت بيتا للثقافة يضم

سرحا ومعهدا خاصا لتدريب الممثلين وفناني المنصة ، اكثرهم من الهواة .

● ومن اجل تربية الجمهور القادر على تفوق الفن المسرحي ( والفنون عموما ) والاستجابة له والاستفادة منه باستمرار ، وكسل الى النظام التعليمي مهمة غرس الاهتمام الثقافي في الاجيال الجديدة . بالنسبة للمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية مثلا يدرس الطلبة منذ بداية حياتهم التعليمية ( في سن اربع سنوات ) وحتى نهايتها الثانوية ، تاريخ الدراما والموسيقى الغربية والمجرية ويلقنون دروسا في التمثيل والفناء والعزف ( اجبارية ! ) اما دراسة الرقص فهي اختيارية . وتساهم اجهزة الاتصال الجماهيرية The Mars Media في عملية التربية هذه ، كذلك تولت اجهزة محو الامية نفس المهمة بالنسبة للكبار ( الان ليست هناك امية قراءة او كتابة بالطبع ، ولكن اصبح اسم جهاز محو الامية : مؤسسة تطوير تعليم الكبار ، لكي يصبح الحد الأدنى لمستوى تعليم الشعب كله مساويا للشهادة الاعدادية بالنسبة لمن تجاوزوا الخمسين ، والثانوية لمن تصدوا الاربعين ) .

هكذا اذن تم بناء القاعدة المادية للحركة المسرحية ، وهي قاعدة متزايدة النمو باستمرار ، لان الجمهور المتزايد يفرض وجود المزيد من المسارح والعروض ، والمزيد من هذه مع استمرار السياسة التعليمية يجتذب المزيد من الجمهور : بذلك دخلت الحياة المسرحية المجرية مرحلة النمو الدينامي المرتبط بالنمو الدينامي لاقتصاد المجتمع نفسه وارتفاع مستواه المعيشي باستمرار وتاصيل الحياة الديمقراطية وتقاليدها في مختلف مجالاته .

ولكن كان من الضروري البدء ببناء تلك القاعدة المادية ، من المسارح نفسها ومن معدات المسرح ( المجر الان تحتل المرتبة الثانية في العالم - بعد فرنسا - في تصدير المعدات المسرحية ( للاضاءة والصوت وميكانيكا المنصة ) ، ذات القدرة المتوسطة والخفيفة . وهذه صناعة فرضتها في البداية سياسة الاهتمام العظيم بالمسرح بعد 1945 ، وكانت جزءا من الاهتمام بالصناعات الكهربائية والهندسية بشكل عام . وبعد تأسيس الكوميون حصلت المجر على حق التخصص في ذلك المجال بين مجموعة الدول الاشتراكية ) . وكان من الضروري البدء في نفس الوقت بتربية الجمهور الذي يبرر وجوده - وليس من مبرر غيره - وجود « الحركة » المسرحية نفسها .

غزارة الانتاج المسرحي اذن ، وغزارة الجمهور ، كانت من قبيل الحقائق الرياضية . ولكن الحقيقة الرياضية الاخرى ، هي ان المسرح المجرى لا تقيدته أية افكار مسبقة في مسائل اختيار المسرحيات ، ولا في تحديد اساليب العرض المسرحي . كل المسرحيات « الجيدة » يمكن ان تعرض ، وكل اساليب العرض التي قد يتبناها اي مخرج يمكن ان تجدها . القاعدة هنا هي ان كل مسرحية جيدة لها الحق في ان تعرض ( بل يكاد ان يكون من الواجب عرضها ) ربما لان الفن الجيد لا بد ان يكون انسانيا ومستنيرا ، ولا بد ان يدعم روح الانسان في مواجهة الابتذال والرخس والخواء .

\*\*\*

يقول الناقد ايفان شاندور ان المسرح المجرى يملك الان اسلوبين تقليديين في التمثيل . الاسلوب الاول طوره فرقة « المسرح القومي المجرى » من خلال تراثها في الاعمال الكلاسيكية ومشاركاتها التاريخية النشطة في الحركة الوطنية منذ القرن الماضي التي كانت تستدعي تضخيم الحركة وتلوين الصوت بطريقة فاقية وميلودرامية وتجسيد المناظر بشكل ثقيل مغمم بالالوان الصارخة وتحريك الممثلين وسط هذه المناظر كما لو كانوا مستقلين عنها تماما . ورغم

محاولات التجديد في المسرح القومي بتأثير الحركة التعبيرية الالمانية في عشرينيات هذا القرن ، فان هذا المسرح حافظ على تقاليده باصرار ، واكتفى بتحسين اسلوبه التقليدي عن طريق تهلة نفعة الاداء والوانه وحركته .

والاسلوب الثاني هو الذي طوره المسرح الكوميدي ( الفيج سينهاز ) بتأثير الحركة التعبيرية . انه اسلوب « الالوان الدانكة » ذات السطوح البراقية . في الاداء والصوت والحركة والديكور والملابس . انه اسلوب ذو سطح يكاد يخلو من التوتوات او التضاريس الحادة ، امس او يكاد ، ولذلك فانه يحتاج من الممثل الى الكثير من المشقة الروحية والجسدية لكي يتلام مع ما تعبر عنه الدراما الحديثة من مشاكل وازمات وتيارات نفسية وفكرية معقدة ، وتحولات ذهنية وعاطفية رهيبة دقيقة .

وفي السنوات الاخيرة ، طور المسرح المجرى اسلوبا ثالثا ، بدا في مسارح ماداشي وجوزيف اتيلا بمحاولة الجمع بين افضل ما في الاسلوبين القديمين : اخذ مضمون العاطفة الحساسة العميقة من اسلوب الاول ، والبساطة والسهولة الطبيعية في التفسير من الاسلوب الثاني ، ثم اضاف نفمة « ذهنية » هي نفمة انفصال الممثل عن الشخصية التي يجسدها ، وهي النفمة التي تفرسها الدراما الحديثة على الممثل بسبب نوع القضايا التي تعرضها والاسس الفكرية التي تقوم عليها . على الممثل هنا ان يتعد قليلا عن الشخصية وعن مضمونها النفسي والفكري دون نائر بشخصية الممثل نفسه .

\*\*\*

ويعيش الان ثلاثة اجيال من المخرجين المسرحيين في المجر ، جيل ما قبل الحرب الاخيرة ، وجيل ما بعد الحرب مباشرة ، ثم الجيل الذي اثمرته الستينيات . من الجيل الاول يبرز تاماش ماجور باخراجه للكلاسيكيات الكبيرة ، واندري جيلبرت بارتباطه القوي بتراث القرن الماضي مثل ايسنوتشيكوف وبرنارد شو . ثم ياتي جيل الوسط الكبير ، اوتو ادامز بيميله الى اعمال التحليل النفسي عند يوجين اونيل وتنيسي ويليامز مثلا ، وزولتان فاركوني بيميله البريختي الواضح الى ما يسمى بالمسرح الشامل والمسرح التعليمي الاستراضي ، ثم فاموش لازلو بأسلوبه المتميز المتأثر بالتعبيرية الالمانية وبالروح التجريبية الحديثة . انه المسؤول عن « الاوبريت سينهاز » ، يؤمن بأهمية القيم الجمالية والتشكيلية في المسرح لابراز القيم الذهنية والعاطفية بقوة ، باعتبار المسرح فنا مرثيا ومنظريا بالدرجة الاولى . ثم كازيمير كاروي برفضه لاسلوب مسرح النجوم ، وايمانه بالعمل الجماعي في المسرح ، اكثر اعماله يتركز في تقديم تراث المسارح الاسيوية والافريقية وطقوس الشعوب القديمة وابتكارات امريكا اللاتينية في هذا المجال . انه المسؤول عن « نالياسينهاز » واستطاع ان يمنح فرقته لونا خاصا في المضمون والشكل .

واخيرا يبرز من الجيل الشاب مارتون لازلو . في الثانية والثلاثين من عمره ، قدم حتى الان . في سبع سنوات . ستة وعشرين عرضا من اخراجه ( غير اعمال خاصة للتلفزيون والسينما التسجيلية ) .

شاهدت له احدث اعمال المسرح المجرى والدراما المجرية فسي احدث شكل للمسرح الاوروبي الان ، وهي « تقرير خيالي عن مهرجان لفن البوب في امريكا » وفي الليلة التالية شاهدت له اخراجا بالغ التقليدية لاحدى هزليات فيدو الفارغة من اي معنى عظيم . وفي الصباح التالي كانت مناقشتنا .

\*\*\*

كانت تلك هما الاراضيتان ، التباريخية والفنية ، اللتان تشكلان الاساس الذي تقف عليه الدراما المجرية اليوم . من الواضح ان

الفني والفكري ان تسعيد للدراما وجهها الاصيل ، وان تظهر المفهوم الزائف من البطولة وعن مأساة البطل . اليوم أصبح باستطاعة حتى الدراما الاشتراكية ان تصل الى حلها الحنامي ، بتصوير هزيمة البطل الاشتراكي .

لقد اتضح الآن ان « التطهير » الذي تحققه المأساة لا ينتج تأثيرا سلبيا كما قال النقادون في الماضي . وانما هو لا ينتج الا التأثير الايجابي . انه انصر الدرامي العادر بالفعل على ايفان « الذات الاقص » والاكثر سموا وبسلا ووعيا عند المتفرجين . وتجسد هذا الانتصار الهام في مسرحيتين كتبنا في عام ١٩٦٢ . الاولى هي « الفردوس المفقود » لايوري شاركادي ، والثانية هي « فناء المعركة » لاندري ماياش .

« الفردوس المفقود » تحكي قصة الطبيب المثقف زولتان زويوك ، انتوري المخلص الذي يحرب حياته لانه يصطدم باخطاء النظام الفادحة ، ليسعد ايمانه ، ويقصد معه روح القتال من اجل الفردوس على الارض . وهذه هي مأساته . لقد أصبح يرى ألا هدف يرجى من الكفاح في سبيل اهداف يبدو كاذلام المستحيل ، ولا تما تروع منه ، وهذه صورة معذوبة للبطل السراجيدي ، لان سقوطه لا يثير فينا الانشاق عليه . وان كان يحزننا من هذه الهزيمة الداخلية التي تجعل انهزامنا شي اخرج مع الواقع ، محتما .

اما مسرحية « فناء المعركة » او « حوش المعركة » فهي قصة الشاب المصري غير التحمس كثيرا للنظام ، لا ينتمي الى اسرة من الرعايا ، الضائعين طبيا ( لا عمال ولا فلاحين ولا بورجوازيين ) . والاشتراكية لم تعير سبيبا من حياتهم . ويحاول الساب ان يفلت من مصير اسرته ونحن بدافع الايمان بداهة وحده . بينما يثمر اصدقاؤه على ما يربط مصالحهم بمصالح المجتمع كله ، فيفوزون بالنجاح . اما هو سيحطم ، رغم بيله ، ورفاهه وجمال احلامه .

وهناك ايضا مؤلفون مثل اندري الياش وميكسلوش جيارهاش وميكسلوش هوباي . مهمهم هو تصعيد مشاكل المجتمع والفرد في الحياة المعاصرة الى مستوى المشاكل الكلية الكبرى بالتساعرية في التمييز وبالمعالجة القوية ، المأساوية او الكوميديا الرفيعة . تتنوع موضوعاتهم بين مشاكل الطبقة الوسطى ، وبين مأساة العداوى الذين يعالون التكيف مع المجتمع الجديد .

وليس هؤلاء هم اخر القائمة . فان جيلا ينتمي الى اخر الستينيات يقدم اعماله الان الى المسرح المجري . هناك فيرينسي دوناي ولالو كاموندي وكاروي زاكوني . اكبرهم ، الاول ، في الثانية والثلاثين ، تتغلهم مشاكل جيلهم ومن تلامهم ، في الداخل والخارج . انها مشاكل واحدة ، لان مجتمعهم الآن أصبح قاب خطوتين من المجتمعات الغربية الأكثر ثراء ورخاء . ولذلك فان الهيبز وجيفارا وفيننام وفلسطين ، جنبا الى جنب السيارات السريعة والصور العارية والارجال الحمر في اركان الارض الاربعة والحب المتحرر ورفض قيود الاسرة والزواج ، هي الاشياء او الموضوعات التي يفصلونها .

فهل حل المسرح المجري والدراما المجرية بكل ذلك مشاكلهما ؟ اذا كان الثراء في الالوان والنفقات والطبقات والموضوعات والاتجاهات الفكرية ، هو المشكلة ، فقد حلت المشكلة ، واذا كان اقبال الجمهور هو المشكلة ، فقد حلت ايضا .

واذا كانت معرفة العالم بهم هي المشكلة ، فانهم يعرفون انهم يوما قريبا سوف يعرفون اكثر واكثر . ولكن هذا لا يعني انهم وصلوا الى « السقف » حيث لا صعود بعد . فالفن ، وخاصة فن امة صغيرة حتى اذا تخطى غيبة اللغة الغربية ، وسيلة عظيمة لتجميع البشرية في عصر واحد ، افراحه وآلامه واحدة . وهذا العصر لم يات بعد . وحتى اذا اتى ، فسوف تكون امام الفن مهامه الاعظم ، واولها تزويد البشر بالاحساس الجليل ، والتمعة ، والجمال : وهذا كله لا يهدف الى غير ان تكون الحياة مفهومة ، جذيرة بان يعيشها الانسان .

القاهرة

فنون المنصة قادرة على التطور بحرية وبسرعة دون تقييد باوضاع المجتمع الداخلية من خلال الاحتكار بالتطور الفني في العالم الخارجي وتقديم الاعمال الاجنبية المتطورة ، قديمها وحديثها . اما الدراما المؤلفة التي تنكس روح المجتمع وسيكولوجيته ومشاكله ومطامحه فهي مقيدة الى حد كبير بايقاع هذا المجتمع واوضاعه الداخلية .

ان تأثير عبادة الفرد من ١٩٤٨ حتى ١٩٥٦ انعكس في الفضاء امكانية بناء الدراما الحقيقية التي تقوم على الصراع . فالبطل دائما متوائم مع الواقع ، ينتصر بسهولة على عقبات لا قدرة له على مواجهته . وهذا البطل لا يكاد يجد احدا في الواقع الحقيقي . ومشكلات هذا البطل تنجده دائما نحو الخارج ، لا يمزقه في داخله شيء ! انسان حجري ، امس السطح ، هادئ الوجدان ، رصين حكيم عاقل . ثوري ؟ نعم . ولكنه يمضي بثورته في فراغ . مثل نصل فولاذي مصمت من الداخل يشق قطعه من المعجين ، ما حاجة مثل هذا البطل الى الدراما وما حاجة الدراما اليه ؟

والتخلص من مثل هذا النموذج ، الذي يفري المؤلفين بسهولة خله ، مسألة صعبة . ولكن المشكلة الاصعب ، التي واجهتها الدراما المجرية ، هي مشكلة انكفائها على الداخل ، على معالجة قضايا الوطن المحلية ، ومن وجهة نظر انعزالية تماما ، في المرحلة الصعبة الاولى من مراحل بناء الاشتراكية ، خاصة وانها المرحلة التي سادتها عبادة الفرد ، بكل اثارها الضارة على البناء الاشتراكي الديموقراطي نفسه .

هذه هي المشاكل التي عوقبت الدراما المجرية عن الانطلاق الكافي ، وفي نفس الوقت ، تمنعها اللغة القريبة من الوصول بسهولة الى الآخرين . المشاكل المحلية هامة دون شك ، ولكن الدراما ستكون زائفة ، لا تفري احدا بالتعرف عليها ، اذا عاجلت تلك المشاكل من وجهة نظر تعجيد الذات ، والعجز عن رؤية تعزقاتها ومصاعبها الحقيقية رؤية شاملة واقعية ، وخاصة اذا عاجلتها على اساس انها مشاكل منفصلة عن مشاكل البشرية كلها ، او مع اهمال البشرية وازدراء عذاباتها .

كان اول انتصار حققته الدراما المجرية على مشاكلها ، بعد عام ١٩٥٦ ، في مرحلة استعادة القدرة على النظر الصحيح ، غير العقائدي الجامد ، هو الانتصار الذي تمثله مسرحية « الهياشلة » التي كتبها جيولا الياش . الموضوع مستمد من حرب الاستقلال ضد النمسا عام ١٨٤٩ - ١٨٥٠ حينما تمسك قائد الثورة لايشوش كوشون بالهدف الاقصى من الثورة : اعلان الجمهورية ، وفضل الجنرال جيودج ، قائدها العسكري للجوء الى المساومة ، فسحقت الثورة ، وحلت الخاتمة المأساوية بالجميع . وفي مسرحيات جيولا الياش الاخرى ، يطرح نفس المشاكل : تمزق الثورة بين الحلم والواقع ، علاقة الفرد بالجماعة والسلطة ، السلام العالمي بين حلم الحرية والكفاح من اجل العدل . وهو مع زميله ، لازلو نيميت وجيول هاي ، يدفعون الدراما المجرية الى معالجة تلك المشاكل الكلية ، التي تقف قضية الحرية على رأسها ، الحرية الكونية ، والاجتماعية ، والاخلاقية ، وهي قضية لا تنفصل عن قضايا السلام والعدل .

مجموعة اخرى من المؤلفين ، مثل جوزيف دارفاش ، ولايشوش ماستر هازي وايوري دوبوزي ، ما زالوا يفتنون عند المشاكل المحلية ، مشاكل البناء الاشتراكي والتحول الاجتماعي . ولكن مع قدرة اكبر على اكتشاف العالم الداخلي للانسان الفرد ، بالإضافة الى قدرة اكبر على نقد الاخطاء الفادحة للنظام ، وهي في الغالب اخطاء النظام في حق الفرد .

ولكن الانتصار الثاني والاكثر حسما ، تمثل في الاعمال التي استطاعت ان تربط بين الحقيقة المحلية ، مشاكل الوطن الداخلية ، وبين القضايا الكونية العظمى في عصرنا . واستطاعت من الجانب

عبد الوهاب اسماعيل

## مرثية للزاب الصغير

راسك يعبر يا مروان الارض خراجا  
لخراسان الراية والسيف  
وعلى جبهتك الوطن المسبي  
قصورا وغنائم  
دجلة  
في عينيك الفافيتين اختلطت بالزاب ،  
عيرنا جدوتها  
ورميننا في وجه الماء رداءك  
فامتدت مدن  
دونا بين ازقتها نحمل وجهك  
قالوا يأتىكم من باب الشرق  
يخضّب رايته بالشمس  
ويحمل سيفا  
اوله للشمس  
وآخره للشمس  
قالوا ...  
كان رداؤك يطفو فوق الماء ، عبرنا  
فامتدّ النخل وراءك غادر تربته  
وامتد الشاطئ غادر شاطئه  
لم يبق سوى وجه خراسان  
يللم أسلاب الموتى  
آه مروان ...  
آه مروان أخذنا خيط الدم  
وامتدت سنوات الغربة  
ندفن جرحا في جرح  
حتى جئناك ونعرف انك لا تملك غير الصبر  
آه مروان  
خلع الزاب لنا بردته وكسانا فامنحنا بركاتك  
المحبا الآن  
خيلا تطرق أبواب النار  
أعنتها في كفّ الشرق  
رفعنا للتحكيم رداءك  
فانتفض النهر وعانقنا

اختبىء تحت موجك وامرق ، فان المياه التي اختلطت ،  
وقفت ساعة عندنا ...  
انه الموت فاهرب لعلك يوما تؤدى الشهادة ...  
اختبىء هل نميط اللثام ؟ سقطنا معا  
قلّب الموت أرحامه  
كان سرب من الخيل يسقط في دمه  
فقرانا له من سطور المخاض قليلا  
وارتمى بين سيف الوقوف وعنف الولاده ...  
استري عري ساقيك ، هذا هو الصرح ،  
عرشك هذا الذي نكّرت به البلاد ،  
وهدهدك المرتمي فوق رمل المعاده ...  
آه يا شجرا في الشطوط نذرنا خلاخيلك ، الموت  
يعبر ، يمتد ، ينهض من جرحنا وطن  
تستبيه السيوف  
آن لي  
ان اغضّ لك الطرف ساعة فاجأتني  
وانا ممسك شعرة  
كي تمرّ عليها الحتوف  
لم تعد غير هذي الاكف التي ترتمي  
والرؤوس التي ترتمي  
فالتفت بوجه دمشق وجئت اعطني خصلة  
أختفي خلفها ، ان حزني هذا الذي امتدّ منك  
ابتدانا قراءته ، كل أطفالنا حملوا وشمه  
- « فانتبه ايها المرتمي  
فوق فورته ، احترقوا واحترقنا ،  
سندخل فيك نردّك عن موتنا  
لست تستطيع طمس الوجوه التي  
طوقتك ، سندخل فيك بأجسادنا  
ونردّك ، قف عندنا » -  
ها هي الخيل شدّت نواظرها  
ثم دارت علينا رحاها  
فمتنا غريبين ،  
وجهي ووجهك ،  
متنا غريبين  
وجهي ووجهك ،

الموصل

## يجب يخلف

### نجران ... تحت الصفر

مسح الفامدي لحيته بباطن كفه بشرود ، وقال كانما يخطب نفسه ( يستاهل .. كل من يخرج على طاعة السلطان ) . قام أحد المشايخ عن الكرسي ، واجلس مكانه الطبيب احمد شاهي الذي ظل عابسا وهو يحمل حقيبته بقرف مؤكدا انه فريسيب الوجه واليد واللسان ..

ظل الزيدي يمضغ القات بشرود ، بينما اصابعه تفرك الريالات الذهبية في جيب ثوبه الفضفاض ، ويحلم باصفهان .. امرأة تلهث على صدره ، تسقيه من رضابها .. يشربها مثل زجاجة ويسكي مثلجة في ( ابوارشاش ) ...

قالت الخادمة ( رباب ) القادمة لتوها من صعدة بلدة السمييري ( صكي الدريشة يا غاليه .. ذا الحين يجي السمييري ويعصل ما لا تحمد عقباه ) .

قا ( ابو شنان ) ذات يوم بعد ان تعتمه السكر ( غالية بنيت السمييري لها عينان مثل عيني الغزالة التي ارضعت بن ذي ين ) . ثم انه في اليوم التالي دفع عشرين ريالاً لرباب لكي تبلفها ذلك ، فضحكت غالية ، وقالت بتهافت ( هذا الولد خبل ، ما يعرف الليل من النهار ) .

:- صكي الدريشة يا غالية ذا الحين .. وي .. وي .. المستر ينظر اليك بالنظار .. صكي الدريشة يا ابنة الاشراف . كان (ستيفن هايند ) ، او المستر كما يسمونه في نجران ، يقف على ظهرسيارته الروفر ويلتقط صورا بالكاميرا المتحركة .. اغلقت ( رباب ) النافذة ، وقالت بلا مبالاة : متى يذهبون اليامي وننتهي من شره ؟

ارتسم غضبه هائل على وجه سمية ، فصرخت بصوت مبجوح : - ها .. انت .. ايش تفعل يا ذاك النصراني ؟

رفع المطوع خيزرانتة في وجهامهددا بشكل جدي ، وقال (اسكتي يا عبدة السوء .. هذا معه امر بالتصوير من الامير طال عمره ..).

نقل ابو شنان المسواك الى زاوية فمه ، وقال باستفزاز ( اسمع يا مطوع .. الشيخ يقول ان التصوير حرام .. كيف يسمح الامير .. كيف ؟ ) .

تحول المطوع الى ( ابو شنان ) ورفع عليه خيزرانتة : ( ايش تقول يا كافر .. والله لولا الحد الذي سيقام على اليامي لغرشتك على الارض وجلدتك مائة جلدة ) . قال الفامدي يخطب نفسه ( متى ينتهي الامر ، ويكون اليامي عبرة لمن اعتبر ؟ ) .

اقبل المطوعون ، وطلبة المعهد الديني ، واءضاء جمعية الامسر المعروف ، وحرس الامير ، والخويان ، وباعة المقلل ، وسيارات الونيت ، وعدد من مرتزقة ( بو طالب ) ، وواحد من الزيود ، اقبل الفامدي شيخ مشايخ التجار ، وسمية عبدة السديري سابقا وبالعلة الفجل حاليا ..

اقبل احمد شاهي ، الطبيب الباكستاني في سيارة الاسعاف ، واطلت من ( الدريشة ) غالية ابنة السمييري قائد قوات الامام .. ومن مطعم الحصري ، خرج ( ابو شنان ) الذي اطلق سراحه حديثا لانه اضر عامدا متعمدا في رمضان .

ورفع مدير مكتب الاشراف هاتفه ، واتصل بالمدرسة المتوسطة ، فانطلق الصبية عبر شارع الزيود الى الساحة الواسعة - التي تتحول ايام الاثنين الى سوق من اسواق العصور الوسطى - .. وتقافز الصبية والطلبة فوق اكراس المستكة والبحار والخبهان والمعلب والروحة والحناء ..

ودفعة واحدة .. صممت بيوت نجران .. تسلل السكون الى ازقتها ومنعرجاتها ، وملا فجوات الابواب ، وشقوق النوافذ . احاط الناس بالساحة الواسعة من جميع الجهات ، وصعد الذين ضاقت الساحة عن استيعابهم الى سطوح المنازل التي تبدو كقلاع تنتمي الى عصر ما ..

قا ( ابو شنان ) وهو يضع المسواك في فمه كالسيجار : ( يا ويلي .. اليوم سيدبحون اليامي ) .

كان أحد الزيود الى جانبه يمضغ القات بلامبالاة ، فيما تقنعت سمية السمراء ، وقالت : انا فدى عينوك يا يامي .. انا فداك . قال احد المطوعين : - صل يا ولد .. صل .

فصت الساحة بالناس اكثر فاكثر .. فصت بالوجوم والترقب والتوقعات ..

اخرج ( ابو شنان ) المسواك من فمه ، وتذكر الالم الذي مزق احشاه عندما شرب زجاجة الكولونيا بعد ان عزت الغمرة . وقال لنفسه ان المرأة التي تملأه في هذه اللحظة اشد الما حتى من ضرب الخناجر المعقوفة ..

شدت سمية احد المطوعين من كتفه ، وقالت بغضب : « ايش عمل اليامي .. هه .. ايش عمل ؟ »

ازاح المطوع يدها ، وقال دون ان ينظر اليها : ( اليامي مغرب .. يتصل بالجمهوريين ) .



ظلت اصابع الزيدي تلعب بالريالات الذهبية في جيبه ، وظلت المرأة تسرب الى تلافيف دماغه مع خدر القات ، وديبب النعاس الصعب . قالت سمية ، تخاطب عددا من الناس حولها : انا اعرفه يا جماعة . لقد ارضعته من ثديي يوم ان لسعت العقرب امه .. كان اهله يسكنون معنا في الاخود .. اليامي مظلوم ..

فجأة .. وقف الجالسون ، وتقاطر الناس على اكتاف بعضهم البعض ، اشربت عنق القامدي ، وفتحت غالية النافذة غير عابثة بكاميرة المستر .. وتملك الزيدي صحو مفاجيء ، وشعر (ابوشنان) بحاجة لجرعة واحدة من اردأ انواع الخمور ..

اما سمية فقد اخذ قلبها يفوص .. توقفت سيارة البيك اب الحمراء ، فاحاط بها الجنود ، وتقدم رجلان وقفا عند بابها الخلفي .. انجبت الانفاس ، وفجأة ، انفتح باب السيارة الخلفي عن اليامي .. وجه منحوت من الصخر ، وعينان ثابتتان .. حول الرقبة قيد تتدلى منه سلاسل تتصل بقيود رصفيه وقدميه .. كان الصمت هائلا ، ومثل حجر الطاحون ثقيل .. ظل المستر يسلط عدسته على العينين ..

تقدم الرجلان ، وامسكا بذراعي اليامي .. انتثر فاصطدمت حلقات السلاسل ببعضها البعض ، ودفعة واحدة انزله الى الارض ، فارتطمت قدماه بالتراب ذي الرائحة الحروقة .. جحظت عينا سمية ، وبدا كما لو انها فقدت النطق .

وفي راس الزيدي اختلط الحابل بالنابل ، والابيض بالاسود ، والغبار باوامر ( بو طالب ) ، وخنجر الامام بحذاء الولد الشمري .. دفعه الرجلان ، فمشى اليامي في الساحة ببطء ، ينقل قدميه بصعوبة ترافقه خشخشة السلاسل ..

وسط الساحة ، تنفس بعمق ، ثم استدار مواجه العيون الصامتة الماخوذة ، فبكى ( ابو شنان ) وتذكر عنترة اذ السهم في خاصرته وهو يتوكأ على رمحه ، ولهيبته تراجع الجيوش الغازية . وقال لنفسه ( الولد اليامي يموت ولا الهانة ) .

جاء مندوب الامير ، يرافقه الشيخ ، يرافقه كاتبة المحكمة .. قال مندوب الامير شيئا .

وقال الشيخ شيئا او بعض شيء ثم نشر كاتب المحكمة ورقة طويلة ، واخذ يقرأ بصعوبة . قالت غالية السمييري لرباب ( ذا الحين يطقون راسه ) . اغلقت رباب النافذة ، وقالت ( لا تنظري حتى لا يصيبك الخفقان ) .

صمتت غالية السمييري ، والصقت اذنها بخشب النافذة .. اسرعت رباب ، ووضعت اسطوانة طلال مداح على قرص البيكاب ، فانطلقت ياسارية خبريني عما جرى .. وقف الطبيب احمد شاهي ونظر الى اليامي دون ان يفتح حقيبته ، ثم هز راسه لمندوب الامير كما لو انه يخبره بان كل شيء على ما يرام .

وعند ذلك ، استقبل المستر الفيلم الذي انتهى باخر جديد ، واعاد تصويب كاميرته بينما حديد غطاء الروفر يقطق تحت قدميه .. ( والله يا بو شنان انك تدفع كل عمرك من اجل اليامي ، ولكن ما باليد حيلة ، وغدا لن تجد في الكاس سوى دمة واحدة تظل تكبر حتى يمتلىء الكاس بالنشيج ) ..

..... ( القات اختمر ، ومن جديد عز النعاس الصعب ، واختلط الحابل بالنابل والعويل بجعر المسن ، وصراخ ( بو طالب ) برضاب اصفهان ، وصحن المقلل بالمعيدة المرة ) .

فجأة ، ظهر المارد ...

لا احد يعرف من اين وكيف ؟ لكنه ظهر وسط الساحة .. يلبس سروالا خفيفا ، وصدره العاري يكشف عن عضلات بارزة . ظل قلبها يقوص ، وهالت سمية : هذا هو الجلال .. وفاضت عينها بغزارة .

اقترب احد المطاوعة ، وعصب عيني اليامي الذي ظل يحتفظ بتماسكه وان كان لونه قد اخذ يشحب ، بينما قام رجل اخر بفك القيد الذي يحيط برقبتة . اشار مندوب الامير ، فتقدم رجل يحمل سيفا عريض النصل ، وشت انحناء الرجل بثقله .

هجم المارد على السيف ، حملة بتراعيه ، ثم سحبه من فراجه ، فالتمع النصل اذ لامس اشعة الشمس ، وتوهج ، قال القامدي لنفسه : - هذا السيف عندما يرى الدم سوف يصيبه الهيجان ، وربما يذهب ضحية ذلك الكثير من الخلق .. فلماذا البقاء ؟

امسك المارد بالسيف ، وبدأ يتفحص ثقله ، ثم رفعه ، واخذ يطعن الهواء كما لو انه ينازل عدوا حقيقيا . انجبت الانفاس اكثر فاكثر ، وانكمش اليامي مثل عصفور تنغرز اظافره باسلاك الهاتف .

انتهت الاسطوانة ، فقالت غالية وهي تنظر الى خشب النافذة المغلقة : ( عجب .. ما هذا الصمت ؟ ) .

اقتربت رباب ، وفتحت النافذة بقدر يسمح لعينيها بالنظر .. وقالت ( المارد يقف بانتظار اشارة الامير وبعد لحظات ينفصل راسه عن جسده ) .

واعادت انة السمييري اسطوانة يا سارية من جديد .. جحظت عينا ( ابو شنان ) كأنما ذهبت السكره وجاءت تماما الفكرة .. كان الناس حوله ينظرون برعب وخوف ..

اشار مندوب الامير بيده ، صار القات مرا كالعلم ، احس الزيدي بيرايث عقله تتطاير ، استمرت يا سارية خبريني تدور وتدور .. وانتقل المسوالق بعصبية في فم ابو شنان ..

رفع المارد سيفه عاليا .. عاليا .. شهقت العيون .. انكمش العصفور برعب كأنما هبت موجة عاتية لاقتلعه فاستماتت اظافره في اسلاك الهاتف ..

هوى السيف ، فاختلط الحابل بالنابل ، والاسمر بالاحمر ، والبارد بالساخن ، شخب الدم ، ولكن لم يتدحرج الراس . اغمض مندوب الامير عينه ، وارتسم فزع لا يطاق على وجه احمد شاهي ..

لقد اصاب نصل السيف اعلى الكتف .. صرخ اليامي من اعماق جمجمته بصوت مثل صرير الاسنان .. وبدا مثل ديك ذبحوا منه الوريد فهاجت حلوة روحه ، وانطلق يبحث عن عراء ...

قفز في الهواء ، فشده القيود والسلاسل ، ارتدى على الارض يرتعش مثل جناح الديك في اخر انفاسه .. هاج المارد مثل موجة عاتية ..

شدد الحراس من تماسكهم حول الحلقة ، ومنعوا الناس مسن التدافع .. هتف ابو شنان بكل ما في اعماقه من قهر : انا فدى يونيسك يا يامي .. انا فداك .

انتفخت عروق المارد واوداجه وفتحتا انفه وهو ينظر الى الجثة .. ودفعة واحدة ، رفع السيف عاليا ، واهوى به على الرقبة .. فاختلط الحابل بالنابل ، والمحسوس بالمجرد ، والاحمر بالتراب ، واليزيدي بحذاء الامام ، والمستر بطلال مداح ، وابو شنان بفضب الرب ... فلسطين



بابلو نيرودا

## انشودة الى لوركا

ترجمها عن الاسبانية : ماهر البطوطي

نيرودا

باندموع ، بالدموع ، بالدموع .

\*\*\*

لو انني استطعت وحيدا في الليل  
ان اجمع النسيان والظلال والدخان  
وانشرها فوق القطارات والبواخر  
من خلال قمع أسود  
بينما امضغ الرماد  
لفعلت ذلك من أجل الشجرة التي  
تنمو معها

من أجل اللبلاب الذي يغطي عظامك  
لكي أنقل اليك أسرار الليالي

\*\*\*

مدائن تفوح منها رائحة الإبصال المبتلة  
تنتظر ظهورك مغنيا بصوتك الاجش  
بينما تتبعك سفن صموتة محملة  
بالعنبر  
وعصافير خضراء تبني أوكارها في  
شعرك

وهناك كذلك القواقع والايام  
والصواري وأشجار الكرز  
تدور وتلتف

حتى تصل الى رأسك الشاحب  
ذي العيون الخمس عشرة  
وقمك ذي الدم الغريق .

\*\*\*

لو استطعت أن أملا البلاد بالسواد  
وأن أهدم الساعات من البكاء  
لفعلت ذلك من أجل أن أشهد أمام  
منزلك  
مجيء الصيف بشفاهه المحطومة  
مجيء العديد من الأشخاص متشجين  
بشباب ميتة

تعتبر قصيدة بابلو نيرودا « انشودة الى لوركا » من أعظم المراثي الشعرية التي  
نظمت في أدب اللغة الاسبانية وفي الادب العالمية . وقد كتبها نيرودا - الحاصل على  
جائزة نوبل للادب عام ١٩٧١ - عشية إعلان مقتل الشاعر لوركا في غرناطة بعد اندلاع  
الحرب الاهلية الاسبانية في يوليو ١٩٣٦ . وتستبين في هذه القصيدة مدى العلاقة  
والصداقة الوثيقة التي كانت تربط الشعراء ، ومدى الجرح الذي أحسسه  
الشعر والشعراء بموت لوركا ، ذلك الجرح الذي نزع الدماء ثانية بعد موت نيرودا  
في سبتمبر ١٩٧٣ . والقصيدة مرآة صادقة لشعر نيرودا الذي يمتاز بعاطفته  
الجياشة وصوره الشعرية الاصيلة الغريبة .

الخوخية  
حين تضحك ضحكة عيدان الارز  
يعصف بها الريح  
حين تغني فتزه العروق والاسنان  
والحجارة والاصابع  
أموت من فرط حسرتي على عذوبتك  
أموت على البحيرات الحمراء  
التي تحيا فيها وسط الخريف  
مع الفرس المنهار والاله الذي ينزف  
بالدماء  
أموت على المقابر التي تسري كالانهار  
الرمادية

بمياها وقبورها  
في الليل كالأجراس الفريقة .  
أنهار كثيفة كأنها عنابر جنود مرضى  
تتحول فجأة على حدود الموت  
الى أنهار ذات أرقام مرمية  
وتيجان متعفنة وزيت جنازية .  
أموت من أجل أن أراك  
ترقب في الليل مرور الصليبان المطمورة  
واقفا تبكي  
لأنك تبكي في وجه نهر الموت  
مهجورا ، مشخنا بالجراح .  
تبكي باكيا ، وعيناك مغممتان

لو أمكنني أن أبكي من الخوف في  
بيت منعزل  
لو أمكنني أن أنزع عيني وأسحقهما  
لفعلت ذلك حزنا على صوتك البرتقالي  
المتشجح بالسواد  
وحزنا على أشعارك التي تهب صارخة .

\*\*\*

لاجلك صبغت المستشفيات نوافذها  
بالزرقة  
وانتشرت المدارس والاحياء المطلة  
على البحار  
ونما الريش في اجساد الملائكة  
المشخنة بالجراح  
وغطت الزعانف الاسماك السماوية .  
لاجلك  
طارت القنافذ الى السماوات العلى .  
لاجلك امتلات الابنية ذات الفناء الاسود  
بالنصال وبالدماء  
وابتلعت شرائط حمراء  
وقتل الواحدة منها الاخرى بالقلبات  
وارتدت الملابس البيضاء .

\*\*\*

حين تحلق طائرا متشحا بالملابس



## لوركا

الكسير ؟  
انك ترى الدنيا الان  
ترى الطرقات  
الطعام

والوداع على ارضفة المحطات  
حين يرفع الدخان اطواقه الحاسمة  
الى حيث لا شيء  
سوى الفراق والاحجار والقضبان  
الحديدية .

\*\*\*

مئات من الاشخاص  
يتسائلون في كل الانحاء .  
هناك الضرير الدامي ، والثائر ،  
والفاتر الهمة  
والبائس ، وذو الاظافر المورقة  
وقاطع الطريق يحمل أحقادَه فوق  
كتفيه .

\*\*\*

هكذا الدنيا يا فديريكو  
هاك الاشياء التي يمكن ان تقدمها لك  
صداقتي  
صداقة الرجل المكتئب الرجولي .  
لقد علمت الكثير من الاشياء بنفسك ،  
ولسوف تعلم أشياء أخرى  
تأتي في بطن .

في الليل فوق كل شيء  
في الليل ترصع السماء أنجم كثيرة  
كلها في محيط نهر واحد  
كانها شرائط معلقة  
على نوافذ المنازل الممتلئة بالناس  
المباكين .

\*\*\*

ربما مات لهم أحد  
ربما فقدوا وظائفهم في المكاتب .  
في المستشفيات ، في المصاعد ،  
وفي المناجم  
تقاسي المخلوقات وقد أثقلتها الجراح  
وهناك عزم وأنين في كل الانحاء  
بينما الانهر تجري في محيط نهر  
لا ينتهي

هناك أنين طاغ يصاعد من كل النوافذ  
والمداخل قد تهاوت بفعل الأثاث  
الفرقات ابتلت من الانين  
الذي يأتي في موجات تبتلع الأبسطة .

\*\*\*

فديريكو

مجيء الارض ذات البهاء الحزين  
مجيء المحارث الميتة وازهار الخشخاش  
مجيء حقاري المقابر والفرسان  
مجيء الكواكب والخرائط تنزف بالدماء  
مجيء الفواصين يفتيهم الرماد  
مجيء المثلثين يجرون العذارى  
وقد غاصت في أجسادهن النصال  
الطويلة  
مجيء الجذور، العروق، المستشفيات،  
الينابيع ، النملات ،  
مجيء الليل  
ومعه الفراش الذي يموت عليه جندي  
الخيالة

وسط خيوط العنكبوت  
مجيء زهرة الكراهية ، والوخزات ،  
مجيء السفائن المعصرة  
مجيء نهار عاصف وأطفال  
مجيئي أنا ، ومعني أوليفر  
ونورا ، وفيشتني الكساندر ، وداليا ،  
ماروكا ، مالفا ، مارينا ، ماريا لويزا  
ولاركو

روپيا ، رافايل ، أوجارتي ،  
كوتابوس ، يبي ، مانولو التولاجيري ،  
موليناري ،  
ووساليس ، كونشا مندرس  
وآخرون غابوا عن ذاكرتي .

\*\*\*

تعال اضع التاج على هامتك  
يا فتى الأصحاء ، والفراشات  
أيها الفتى النقي  
كأنك الزنجي البارق الطليق أبدا .  
تعال نتحدث

الآن ، حيث لا أحد يقمى بين الصخور  
نتحدث ببساطة كعادتنا أنا وانت .  
ما فائدة الأشعار لو لم تكن من أجل  
الندى ؟

\*\*\*

ما فائدة الأشعار لو لم تكن لليلة مثل  
تلك الليلة  
حيث يتبعنا خنجر مرير ،  
لذلك اليوم  
لذلك الشفق  
لذلك الركن المحطوم  
حيث يتهيا للموت فؤاد الانسان

## حنا مينه .. أيب التجربة والمعاناة

« من عاش في قرن المعنة قادر على فهم المعاناة » (١) . بهذه الكلمات لغض حنا مينه تجربته في الحياة والادب . ذلك ان حنا مينه عاش حياته ( ٨٠ سنة ) باكثر مما كتب ( أربع روايات ، كتاب نقدي ، رواية مترجمة عن مكسيم غوركي ، وعدة قصص قصيرة ومقالات ) ، لذا فكل منطلقاته نابعة من معاناة حقيقية لتجارب الحياة والناس . ومن هنا لم ينفصل الفكر والسلوك في تجربة حنا مينه الادبية والحياتية ، فامتزجت تجارب حياته بنتاجه الادبي بمنطلقاته الفكرية والسياسية ، وأثرت معاناته الحياتية أعماله الادبية والسياسية ، وقد زودت تجارب الحياة أدب حنا مينه بغزارة الانطباع الحسي التي أرجعها جورج لوكاش الى سيرة حياة الكاتب قائلا : « ان الموهبة الادبية تعني الولع بشراء الحياة وتنوعها . والكيفية التي يفرض بها كاتب نوعا من النظام على قراءة الانطباع الحسي عنده مسألة تتعلق بسيرة حياته أساسا » (٢) . كما أفتت رؤاه الفكرية والسياسية وعمقت تجاربه ونصاله في الحياة ولهذا الامتزاج الكامل بين حياة وأدب حنا مينه لا يمكن فهم أدبه ومنطلقاته الحياتية والفكرية دون متابعة الحياة الفريدة لذلك الاديب العربي السوري التقدمي . فكل انتاجه الادبي ومواقفه السياسية نابعة من معارك الحياة النابضة بالحيوية والقسوة وليس من النظريات والفكر المجرد ، وكل رؤاه الفكرية والادبية مصدرها معاناة عميقة للواقع العربي السوري . واذا تركز هذه الدراسة على متابعة الصلة بين تجارب حنا ومعاناته وروايته « المصابيح الزرق » كمفتاح لدراسة أدبه ، فلان حنا مينه نموذج فريد للاديب العربي الذي يكتب عن تعرس ومعاناة للواقع العربي وليس كمتفرج ، ولان « المصابيح الزرق » هي الترجمة الواقعية التي تجسد زخم الواقع الذي عاشه حنا مينه وهماؤه .

وعن أهمية التجربة والمعاناة كتب جورج لوكاش : « حين نستمع في الحياة الى انسان يتكلم فاول ما يؤثر فينا المحتوى البين لما يتكلمه . ان هذا المحتوى يتصل بالنسبة للمستمع في الحياة صلة وثيقة بتجارب ومعاناة هذا الانسان وينسجم مع هذه التجارب والمعاناة

( ١ ) حنا مينه ، على الاكياس ، مجلة المعرفة السورية ، ابريل - نيسان ) ١٩٧٠ .

( ٢ ) جورج لوكاش ، معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربية للدكتور امين العيوبي ، نشر دار المعارف بمصر ، الطبعة الاولى ١٩٧١ ، ص ٦٦ .

او يتعارض معها » (٣) . وكتب حنا مينه عن رايه في موضوع التجربة والمعاناة و«لافتها» بالفن « وطبعاً ليس غرضي أن أقيم الأدلة على أن المعاناة في الفن هي أساسه . تلك مسألة قيل فيها الكثير . حسبني أن أتحدث عن اثر هذه المعاناة ، لا في الذات وحدها ، بل فيها وفيما هو خارجها ، وعن قيمتها في جعل الفن حقيقياً صادقاً .. فلكي نصف الشيء بصدق يجب أن نعرفه بصدق . ان المعرفة النظرية والتجريبية هي المعين الثري للادب والفن ، والشرط في المعرفة ان تكون تجريبية أيضا ، لان المعرفة النظرية ، المستقاة من الكتب ، قد تحمل اليأس تجارب الآخرين ، ولكنها تظل تفتقر الى تجربتنا نحن ، الى معاناتنا ، فاذا لم تكملها بالمعرفة المستقاة من العيش بين الناس ، تظل ناقصة ، سطحية باهتة » (٤) . وفي كتابه النقدي « ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية » كتب حنا مينه عن « الاديب والمعاناة » موضحاً مفهومه لعملية الخلق الادبي ، التي تتكون في رايه من مرحلتين : الاولى مرحلة التجربة والمعاناة ، وهنا يجري اختزان التجارب والانطباعات في ذاكرة الاديب ، والمرحلة الثانية هي اجتراح هذه الذكريات و « تخيل ما كان واقعاً ومعاشاً ، سواء في طفولة الكاتب او شبابه واستواء رجولته .. » (٥) وكثيراً ما يؤكد حنا مينه على أهمية المعاناة « لتكون أدباء من لحم ودم لا من حبر وورق » (٦) . وهكذا فالمدخل الصحيح لدراسة ادب حنا مينه هو حياة حنا مينه حيث تقفز شخصياته من القرية والمدينة والشارع والبحر والسجن والغربة ، الى صفحات الورق فتدفع فيها بنفسي الحياة ودمها المتدفق .

كتب تشيكوف : « أرى انه سيأتي وقت تنسى فيه مؤلفات غوركي . ولكن من المشكوك فيه ، ولو بعد ألف سنة ، أن ينسى غوركي الانسان » . هذه الكلمات لتشيكوف تدلنا على أهمية الحياة العريضة والتجارب العميقة المتمعة لغوركي ، الذي تكاد ان تتطابق ظروف حياته

( ٣ ) جورج لوكاش ، دراسات من الواقعية ، ترجمة دكتور نسايف بلوز ، نشر وزارة الثقافة السورية ، الطبعة الاولى ، دمشق ١٩٧٠ ، ص ٥٥ .

( ٤ ) حنا مينه ، ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية ، نشر وزارة الثقافة السورية ، الطبعة الاولى ، دمشق ١٩٧١ ، ص ٢٩٢ و ٢٩٣ .

( ٥ ) المرجع السابق ، ص ٣٠٩ .

( ٦ ) المرجع السابق ، ص ٣٠٢ .

بابن بلده الذي رياه على يديه - كما يقول - وصار الآن شهيرا تنشر اسمه صحف العاصمة . ويتنقد أحيانا بعض الاوصاف التي يسبقها عليه حنا مدافعا عن نفسه ، ولكن الرواية كانت تجري بالرغم عنه ، وعن الكاتب نفسه ، لان التبنسج انفجر وتدفق ولا بد ان يجسد له مجرى » ( ١٢ ) .

— ٢ —

حنا مينه ابن لاسرة فقيرة بائسة ، فالاب بائع جوال للحلوى ( المشبك ) في قرى لواء الاسكندرون ، والجد بحار فقير ولكنه شجاع يخوض صراع الانسان اليومي مع أمواج البحر وقوى الطبيعة الجبارة . الابن الاوحد بين شقيقات ثلاث . في سنة ١٩٢٤ ولد حنا في مدينة اللاذقية ، الميناء السوري المطل على شرق البحر الابيض المتوسط ، ونظرا لمرض الاب مرضا شديدا رحلت الاسرة الى قرى لواء اسكندرون منتقلة من « السويدية » الى « الاكير » حيث عاش حنا طفولته فاتحا عينيه على الحياة في الاكوخ والطين والفقر والجوع . وبعد ثلاث سنوات من الحياة البائسة في الريف رحلت الاسرة الى المدينة حيث شواطئ بحر اسكندرون ( شمال شرقي البحر المتوسط ) . وهناك تلقى حنا تعليمه الابتدائي ونال شهادته النراسية الوحيدة « شهادة السيرتيفيكا » الفرنسية ( وهي تعادل الشهادة الابتدائية ) في وطن عربي يحتله الفرنسيون . اكثر الاشياء التي هزت حنا في صباه وأثرت في حياته وانطبعت في رواياته وأعماله الادبية ، حنان الام وجهها للابن الوحيد المفضل لدى الاسرة ، والاب البائس الجوال بين القرى والجبال حاملا حلواه على رأسه « والسبيبة المتصالبة » على كتفه غاديا رائعا تظله الغيبة لكساد بضاعته ، والاخت التي عملت خادما في البيوت ثم فرت للتزوج برجل تحبه ففطاعتها الاسرة . ويروي حنا مينه في جانب من ذكرياته كيف عرف العذاب ومرارة فشل الاب في ترويح بضاعته الكاسدة « كان من عادة الوالد ان يسعل ويتنحنج اذا عاد . يعرف اننا ، في الليالي التي يتأخر فيها ، آذان تصفي بكل طاقاتها ولهفتها الى ما يتبوء بعودته سلا . وسعلته ربما ، بشير وتطمئن لقلوبنا الواجفة ، واذ نتأكد منها نترافض الى الباب ، وكثيرا ما كنا نفرح بعودته وناسي لمرآه خائبا ، حاملا طبقه النحاسي وحلواه الكاسدة . وفي هذه الحال كنت اكادها صموتا . كان عذابه ينثال في صدري كدوب رصاص ، كيكاه والدتي على أختي الضالعة والاخرى الميتة ، كدخان فانوسنا الغازي حين تفرقع بلورته وليس لدينا سواها ، كنظرات الاخت الصغيرة الى الام في الليالي التي ننام فيها بغير طعام » ( ١٤ ) . وكفوركي كان اصداقاؤه الصغار من الفقراء والمشردين الحفاة الجوعى ، واللصوص الصغار الذين يسرقون من ميناء اسكندرون ليحصلوا على بعض الطعام والحلوى ، ايضا كان غوركى يسرق مع الصبية الألواح الخشبية من على ضفاف الفولفا . كان ميناء اسكندرون هو الميناء السوري الرئيسي المطل على البحر الابيض المتوسط آنلد ، ولما كان الشاطئ غير مهيا لاستقبال الباكثرة الكبيرة فقد امتدت جسور خشبية تربط بمخازن الشاطئ بخطوط حديدية ، وهناك عمل حنا مينه في سن الثانية عشرة مع اصداقاله الصغار في دفع العربات الحديدية المحملة بالبضائع من أمام البواخر الى المستودعات ، فانتقل من عالم المشردين والحفاة والبؤساء الى عالم البحر ورجاله ، وأكبر النماذج البشرية التي خالطها حنا في صباه على البحر وأختزنها ليكتبها ، فيما بعد ، هي شخصية « البازرلي » رئيس العمال القوي الجبار طبيب القلب ، وسنجد عند قراءة رواياته

الصعبة ونصالة ، واكاد بان اقول بتطابق أدبه مع ادب حنا مينه الذي وصفه القاص العربي السوري سعيد حورانية بالمعلم والاسطورة « حنا مينه كان معلما ، كانت حياته الاسطورة لهما . لقد قرا كثيرا ولكنه عاش اكثر ، وكانت الحياة على حد تعبير احد الادباء « تنضج من جلده » ، هذا الرجل الذي عاش المأساة اكثر مما عاشها اي اديب سوري ، كان اكثرنا مرحا وانتصارا واما « ( ٧ ) . ولذا تشكل تجارب الحياة المادة الرئيسية في ادب حنا مينه كما هي في ادب مكسيم غوركي ، فتطبق عليه كلمات لوكاش عن غوركى : « فهو لا يمت بصلة الى اثنان التأثيرات المدة بذكاء بارع ، انه عمل في مادة الحياة الفنية ذاتها لينتزع منها بجهد ودأب اشكال الظهور النموذجية وليبلور من فيها الطالع المضمون الفكري الارقى ، والاجتماعي الاشد تميزا ، والجمالي الانسب » ( ٨ ) .

ذلك الامتزاج الكامل بين حياة حنا مينه وانتاجه الادبي اكسده كل الذين طالعو ادب حنا مينه وعرفوه انسانا ومناضلا واديبا . كتب محمد الجزائري : « حين كان ، في بغداد ، يتحدث لي عن ذكريات حياة المنفى ، كنت ابتسم ، وأنا اصغي باهتمام ، لتلقائيه وطيبته وحبه لذكرياته . . اذ كنت اعتقد ، ولا زال اعتقادي قائما ، بان حنا مينه سيحول تجربته الحياتية هذه الى عمل روائي ، او انه في الحد الاثنى - يستفيد منها كجزء من لوحات عمل روائي جديد » ( ٩ ) . وكتب فاروق عبد القادر : « ولعل الاستاذ فياض يظل روايته « الثلج يأتي من النافذة » الكاتب القادم من دمشق ان يكون في ملامحه النفسية وهيمومه الفكرية - ما كان حنا قبل عشرين عاما » ( ١٠ ) . وكتب غالي شكري : « ان العمل الادبي في حياة حنا مينه جزء لا ينفصل من هذه الحياة ، فهي تمدد بالخامة البكر وهو يمدحها بالعمارة والفكر ، والنتيجة هي هذه الوحدة العميقة والاصيلة بين الكاتب وادبه » ( ١١ ) . وكتب فاضل السباعي : « وأحسب ، بعد هذا ، لتراحم الحوادث في هذه الرواية ، ان كثيرا منها هو ما وقع للمؤلف في فترات من حياته ، او وقع لاصداقائه الاقربين . فهي ، اذن ، من ذكرياته المزيزة التي يصعب التفريط باجزاء منها » ( ١٢ ) . ولعل اكثر هذه الكتابات دلالة على الامتزاج بين حياة حنا وادبه ما كتبه شوقي بغدادى في مقدمته لرواية حنا « المصاييح الزرق » : « لقد حدث مرة ان سافر حنا الى اللاذقية في احدى اجازاته لقضاء بضعة ايام بين اهله هناك ، وعندما عاد كان مكفهرًا كئيبا . ولما سألناه عرفنا ان احدا ابطال قصته « المصاييح الزرق » ( وكان حنا لا يزال يكتب مخطوطاتها ) توفي الى رحمة الله . وهو مختار كيف يصنع الآن : هل يترك له خاتمته التي اختارها في الرواية ام يقصف عمره ، ويتخلص منه . بلى . ان ابطال رواية حنا احياء يرزقون . وكلهم من سكان اللاذقية في فترة الحرب العالمية الثانية . وكثيرون هم الذين يعرفون « جريس » المختار . حتى ان المختار نفسه كان يحدث ام حنا كلما رآها ، مفاخرا

( ٧ ) سعيد حورانية ، مقدمة رواية حنا مينه « الشراع والعاصفة » منشورات مكتبة ريمون الجديدة ، بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٦٦ .

( ٨ ) جورج لوكاش ، دراسات في الواقعية ، الترجمة العربية ، ص ٢٥١ .

( ٩ ) محمد الجزائري ، الاختفاء حالة نصالية ، مجلة الاداب ، عدد يوليو ( تموز ) ١٩٧٠ .

( ١٠ ) فاروق عبد القادر ، قراءة في روايات حنا مينه ، مجلة الهلال ، عدد اغسطس ١٩٧١ .

( ١١ ) غالي شكري ، القرية والانتماء في ادب حنا مينه ، مجللة الطليعة ، القاهرة عدد اكتوبر ١٩٧٠ .

( ١٢ ) فاضل السباعي ، البحث عن النضال المفقود ، مجلة الاداب ، عدد مارس ( آذار ) ١٩٧٠ .

( ١٣ ) شوقي بغدادى ، مقدمة رواية حنا مينه « المصاييح الزرق » ، الطبعة الثانية ، دار الكاتب العربي بالقاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٨ .

( ١٤ ) على الاكياس ، مجلة المعرفة السورية ، دمشق عدد ابريل ( نيسان ) ١٩٧٠ ، ص ١١٦ .

الكثير من الشخصيات الحقيقية التي تعرف اليها حنا في حياته ، وسنجد حنا مينه أيضا في هذه الروايات . غير ان بنية حنا مينه الضعيفة لم تمكنه من العمل اليدوي في دفع العربات الحديدية وباءت كل محاولاته الجسدية بالفشل ، وعرف مرارة الهزيمة المبكرة ، « وها أنا في معاناة مذلة ، أضيف بهزيمتي ، خيطا جديدا الى العجل الذي فتلته لنا الدهر كما يقول والدي » (١٥) . ووجد في الكتابة رد الاعتبار الاول لانسانيته المهذرة ، وكانت الكتابة بالفرشاة وعلى الاكياس « أخذت الفرشاة ورسمت على الأرض الأحرف المطلوبة . وعندما رفعت رأسي ، تلقيت أول رد اعتبار في دهشة الاعين من حولي ، وللحال سرى نسغ الحياة في دمي ، وحملت سطل الحبر والفرشاة برعدة امتزج فيها الارتباك بالفرح بالقوة ، بكل المشاعر المتباينة أمام تحول عنيف ومفاجئ » (١٦) . وهكذا فرضت عليه ظروف الفقر وسوء التغذية وما نتج عنها من ضعف البنية وعدم صلاحيته للعمل اليدوي - ممارسة الكتابة كرد اعتبار لحنا مينه الانسان الذي عانى مرارات الفشل والعذاب منذ طفولته . وفي مخزن الشاطئ - بدا حنا مينه أولى قراءاته الادبية « بالف ليلة وليلة » . وظل يجمع منذ طفولته بين معرفة الواقع ومعرفة الكتب ، غير ان الاولى النصيب الاوفر في تكوينه كإنسان وككاتب أيضا . وعلى شواطئ بحر اسكندرون عرف حنا مينه الإبطال والاوغاد والعمال والبحارة والحمالين والحفاة والمشردين ، وستتري هذه النماذج البشرية رواياته بشخصياته الحية « من لحم ودم لا من ورق » . وكانت تجربة الكتابة « على الاكياس » الفارغة على ميناء الاسكندرون وقراءة « ألف ليلة وليلة » بداية تجربة الكتابة والقراءة لحنا مينه الاديب . وفي صباه أيضا بدأت تتشكل تجربته السياسية التقدمية من الواقع الحي وليس من الورق .

عندما انتقلت أسرة حنا مينه من ريف لواء اسكندرون الى المدينة المطلة على البحر ، لم تعيش الأسرة البائسة حياة المدينة النظيفة ولكنها عاشت في منطقة مستنقع طينية تسمى « الصاز » في اكواخ سقوفها من القش وجدرانها من القصب والطين . ولندع حنا مينه يصف لنا هذه الحياة العفنة ، ولنعرف كيف وماذا اختار حنا مينه الماركسية فكرا ورؤيا . « الى الجنوب الغربي من مدينة اسكندرون في لوائنا السليبي ، كانت منطقة سبخة واطنة عن مستوى المدينة ، ذات رائحة ننته كالتي لمعامل الاسمنت ، ملأى بادغال البردى الصغيرة الابريسة كالمسلات . وكانت الأدغال ترتفع حتى منتصف قمة الانسان ، فياتي الحلييون في الصيف يصيدون الطويل منها ويجففونه لصنع الحصر . ونحن الذين طردنا المدينة ، أو جئناها من اصقاع شتى ولم نجد لنا فيها مكانا ، احتوتنا هذه المنطقة السبخة التي كنا نسميها « الصاز » (SAZ) ( كلمة تركية معناها مستنقع ) ، وانزلتنا بين ادغالها النامية في مياه مالحة ، مما يخلفه البحر عند انحساره في الصيف ، أو تنز به الأرض المستنقعية على مدى العام . واعتبرتنا هكذا نوعا اضافيا من الحشرات والزواحف التي ترتع فيها ، وجيرانا ادنى مرتبة من البهائم التي كانت تعيش على التل ، حيث طرح قمامة المدينة ، فتنبش فيها الخنازير ، ونزاحمها نحن في النباش ، للعثور على ما يصلح للاكل أو للاستعمال ، أو للاتنفاع بثمته الزهيد من أصحاب «الروبايكيك» . » (١٧) . كان غوركى أيضا يلتقط طعامه بجميع الفضلات من القمامة ، أو بجمع العظام والخرق البالية وبيعها لقساء كوبيكات قليلة (١٨) . وفي هذه البيئة القذرة المدممة المريضة حيث

يفقد الامل الوحيد في ترويح الاساطير الفيبية ، طالع حنا مينه مع أهل المستنقع اسم لينين لأول مرة مخفورا على شجرة كبيرة ، حفره لأول مرة عامل بالسكة الحديد . وعرف حنا مع سكان المستنقع اسم لينين كبطل خلع الملك عن العرش وفتح الفصول للقراء ، ووزع الأرض على الفلاحين البؤساء ، ونشر العدل بين الناس ، وهكذا استبدل حنا مينه الامل الثوري بالحلم الغيبي ، فعرف لينين والماركسية صيا معرفة واقعية من واقع الحياة وليس من الكتب والفكر المجرد . ويروي حنا مينه بأسلوبه المشوق كيف قدم البوليس الفرنسي لازالة اسم لينين والقبض على عامل السكة الحديد ، مما أدخل أهل المنطقسة في صراع مع البوليس لكتابة اسم لينين على كل الاشجار ، لقد صار لينين املا للخلاص وحلما ثوريا لتحقيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية دون مصطلحات أو نظريات . « فجأة ادرك المخوضون في الوجود » ان الخلاص من حي « الصاز » ممكن ، وان هذه اللعنة ليست ابدية . وتحذروا بذلك امامنا ، نحن الصغار ، وهكذا تمهقنا ، ولدا على كتف آخر ، واعدنا اسم لينين ، على شجرة الكينا العتيقة الى ما كان عليه » (١٩) .

وتطورت تجربة الكتابة والقراءة بتقلب حنا مينه في مهن شتى واختلاطه بانماط مختلفة من الناس . فعمل مستخدما في محل بقالة ومساعد اصيدلي وحلاقا ، وطوال كل هذا كان نهمة للقراءة يزداد . « لم يكن الوسى والقص لينياني المطالعة ، فكنت لا اترك جريدة ولا كتابا يقع بين يدي ، وكانت زوجة اصيدلي تزودني بالكتب ، وكنت احلم بالبحر والسفر والمعارك والثورة » . وسنلاحظ ان غوركى أيضا اعتمد في قراءاته على ما زودته به زوجة لحنا مينه ثم سيدة اخرى من الجيران . وقد ذكر حنا مينه جانبا من بدم عمله كحلاق وصفا طريفا مؤلا في « رسالة من أمي » : « وتذكرت يوم فتحنا له الدكان ، واخذنا له المرايا من عندنا ، والكرسي من بيت عمه ، وبقيت مشكلة البنطلون ، لان الزبائن ضحكوا عليه وقالوا هذا الولد بالبنطلون القصير راح يتعلم الحلاقة بذقنا ، ورفضوا الحلاقة عنده ، فجاء الى البيت مكسور خاطر ، واشتكى من هذه الجهة ، حتى جرح قلبي ، فحملت بنطلوني العتيق الى جواد الخطاط ، الخياط في البازار ، فقلبه له ( ورتاه ) من القاعدة والاكمام ، والبسناه اياه بعد ان وضعنا بدل الزنار ( تكة ) عبي حتى ( لا يقشط ) من خصره الذي يدخل فيه ( الحبس ) » (٢٠) .

في عام ١٩٢٩ استولت تركيا بالتواطؤ مع فرنسا على لسواء اسكندرون وهاجر حنا مينه مع أسرته الى اللاذقية ، مسقط رأسه ، ليفتح محل حلاقة وليخاطل البحارة وعمال البحر ويختزن ذكرياتهم ومعاركهم ليصبا في رواياته . وعرف حنا السجن أثناء اشتراكه في مظاهرة من مظاهرات طلب الاستقلال في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وفي السجن ولد حنا مينه ميلادا جديدا ككاتب تقدمي عرك الحياة وعركته . واخذ في كتابة القصص لصحف دمشق متأثرا بغوركى - على حد تعبير سعيد حورانية - (٢١) فلاقت قصصه - الجديدة - على الادب العربي السوري - رواجاً . وفي عام ١٩٤٦ أغلق حنا مينه محل الحلاقة وسافر الى بيروت ليرى العالم بناء على نصيحة صديق قادم من معارك العلمين بعد أن تطوع في جيوش الحلفاء . وفي بيروت - حيث سافر اليها باحثا عن عمل - اقترب حنا مينه كثيرا من نموذج مكسيم غوركي

- ( ١٩ ) حنا مينه ، ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية ، ص ٢٤٦ .  
( ٢٠ ) حنا مينه ، رسالة من أمي ، مجلة المعرفة السورية ، عـدد مارس ( آذار ) ١٩٧٠ .  
( ٢١ ) سعيد حورانية ، مقدمة رواية حنا مينه « الشراع والمصفاة » ص ٧ و ٨ .

( ١٥ ) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

( ١٦ ) المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

( ١٧ ) حنا مينه ، ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية ، ص ٢٤٢ .

( ١٨ ) أحمد محمد عطية ، مكسيم غوركى : حياته وأدبه ، ص ٣٤ ،

نشر الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٩٦٦ .



وترجم له روايته « فرانكا اوليسوفا » ترجمة جميلة ، وعمل مراسلا لجريدة « الانشاء » الدمشقية حتى استدعي للعمل فيها سنة ١٩٤٧ ، وتدرج حنا في العمل بجريدة « الانشاء » محررا أدبيا ومختصا بالسياسة الخارجية ، فريسا لتحرير جريدة « الانشاء » . وأسهم في الحركة السياسية التقدمية في سوريا ، واشترك في انشاء « رابطة الكتاب السوريين » ثم « رابطة الكتاب العرب » وأصدر روايته الاولى « المصباح الزرق » ( ١٩٥٤ ) .

وبعد ، ليست هذه سوى بعض خطوط من حياة حنا مينه العريضة والتي نتمنى لها المزيد من الازدهار والامتداد ، ولكنني قصدت بهذا المدخل من حياة حنا مينه ، الى تحديد نمط الحياة والتجارب والشخصيات التي انعكست بدورها على أدبه ، والتي تعيننا على فهمه وتحليله ، أما السيرة أو الترجمة الذاتية لحنا مينه فليست مقصدي وربما لا يقدر عليها غير حنا مينه نفسه الذي أعرف انه كتب جزءا كبيرا من سيرته ، فأمل ان يتمه وان نراه منشورا في وقت قريب . وسنلج من هذه الخطوط لحياة حنا مينه ان اهم المؤثرات في حياته وأدبه هي : ( ١ ) مخالطته للعمال والمشردين والبؤساء . ( ٢ ) معاناة حيائية لعالم البحر والحمالين والصيداين . ( ٣ ) معرفته الكتابة وممارستها كرد اعتبار لانسانيته المهترئة في الفقر والجوع والكذب . ( ٤ ) تجربته السياسية التقدمية النابعة من واقع الحياة وليس من الكتب النظرية المجردة وما استلزمته حياته كمناضل ثوري متم . ولعل هذا كله يفسر لماذا لم يقف حنا مينه من أبطاله الكادحين موقف المتفرج أو المصور أو المتعاطف ، ذلك انه هو نفسه جزء لا يتجزأ من أبطاله ، من طبقتهم ، من حياتهم البائسة المذبة ، من نضالهم الجبار المغم بالآمال العظيمة ، لذا فهو في طليعة الكتاب المعبرين عن نضال الكادحين من أجل غد أفضل ، لانه يتحدث بلفتهم وينطلق من أعماقهم التي خبرها كواحد منهم .

### — ٣ —

احترف حنا مينه الكتابة السياسية والأدبية ابتداء من عام ١٩٤٦ كروية وانفتاح للعالم ، بعد ان وجد في الكتابة - خلال صباه - نوعا من رد الاعتبار لانسانيته المهترئة . ولاحتراف حنا الكتابة ، في أعقاب اغلاقه محل الحلاقة الخاص به بمدينة اللاذقية ، قصة طريفة رواها حنا لسعيد حورانية : « ذات يوم من سنة ١٩٤٦ وقف على باب الدكان كهل واخذ يحرق في بامعان ، كان في عينيه شفقة لا حد لها . تفضل يا عم .. تردد قليلا ثم دخل وعيناه لا تزالان تحدقان بكل شيء وقال فجأة : - هل لا تزال هنا ؟ - ماذا تعني انني لا أزال هنا ؟ - ألا تذكرني؟ لقد حلفت عندك منذ أربعة أعوام وكنت تريد ان تذهب الى العالم ، وها انا قد ذهبت وجبت الدنيا : تطوعت في جيش الحلفاء وحاربت في كل مكان وانتصرت في العلمين على رومل .. آه لشدة ما رأيت من أشياء وها انا أعود لاراك لا تزال هنا ، نفس الوقفة ، تمسك بالقص وبالمشط » . واحس حنا بطعنة سيف ، ونظر الى الرجل وهو يعتمد ثم سرح معاونه ونقده أجره « كنت أحس وأنا أغلق الدكان انني أفتتح أبواب روحي ، وأعطيت أمني أكثر ما ادخرته طوال عملي في الدكان وحملت متاعني وذهبت الى بيروت » ( ٢٢ ) .

كتب حنا مينه روايته الاولى « المصباح الزرق » خلال السنوات الثلاث الاولى من الخمسينيات ( ٢٣ ) ، ونشرها في العام الرابع ( ١٩٥٤ ) . وهي فترة اتسمت بظلمة الرؤية السياسية على الادب السوري وجاءت بعد مخاض نفسي - طوال العشرينيات والثلاثينيات -

- ( ٢٢ ) سعيد حورانية ، مقدمة رواية « الشراع والعاصفة » ، ص ٨ .  
( ٢٣ ) شوقي بغداد ، مقدمة رواية « المصباح الزرق » ، ص ٧ .

استغرقت فيه السياسة الادباء في سوريا ( ٢٤ ) . والخمسينيات فترة هامة من فترات التفتح والميلاد الصحيح للقصة السورية التي يجمع نقادها على تأريخها بدءا من سنة ١٩٣٠ ( ٢٥ ) . وقد بدأت الرواية العربية في سوريا بالاقتراب متأثرة بالادب الغربي - الفرنسي على وجه الخصوص - ثم الروسي ، وبالرومانسية والعاطفية ، ولعبت كتابات المنفلوطي دورا هاما في التأثير في عدد كبير من القاصين السوريين ، اذ احتل المنفلوطي جانبا هاما من تأثير الادب العربي الحديث في مصر . بدأ شكيب الجابري « أول رواي سوري ذو وزن فني » ( ٢٦ ) روايته الاولى « نهم » بنقل أجواء أجنبية غريبة وأسماء أجنبية . وهي نفس بداية الرواية العربية في مصر في أواخر القرن التاسع عشر ( ٢٧ ) .

لذا كانت فترة الخمسينيات - فترة ازدهار ثقافي وثقة بخصائص الادب السوري وتكامله ، وانفتاح على الفكر والادب في الشرق والغرب مع اهتمام خاص بالادب الروسي الذي ترجمت منه المؤلفات الكاملة لشكيبوف ودوستوفسكي وغوركي وغيرهم . كما كانت الخمسينيات أيضا فترة زاهرة بالحريات في أعقاب تحقيق الاستقلال والقضاء على الثقافة الفرنسية وبخاصة التفتح الديمقراطي الكامل بعد انتهاء فترة الديكتاتوريات العسكرية في ١٩٥٤ .

وفي الخمسينيات بدأ أدب الواقعية الاشتراكية بحنا مينه في الرواية ( المصباح الزرق ) وسعيد حورانية في القصة القصيرة ( وفي الناس المسرة ) . هكذا درج النقاد على تسمية هذا التيار القصصي في سوريا . ومع اني لا أجد في كتابات حنا مينه واقعية اشتراكية بل واقعية نقدية ، ولكن ربما تطلق عبارة أدب الواقعية على الكتاب الماركسيين تمييزا لهم عن كتاب الواقعية النقدية المنتهين للفكر أو للتنظيمات الماركسية .

ويلاحظ الباحث في نشأة وتطور الرواية العربية في سورية عدم تواجد أية دراسة كاملة عن الرواية السورية ، وربما يرجع ذلك أيضا الى ان الرواية كثيرا ما اختلطت بالقصة القصيرة دون تمييز في البناء الفني - ( وهذا ما جعل الفهرست الملحق بعدد القصص السورية المعاصرة من مجلة « المعرفة » السورية يجمع بين الروايات والمجموعات القصصية تحت عنوان القصة ) - ولتاخر ظهور الفنون القصصي في سوريا عن مثيله في مصر ولبنان وبعض الاقطار العربية الاخرى . وعندما كنت في سوريا في صيف ١٩٧١ حاولت العثور على أية دراسة كاملة مخصصة لتاريخ أو تحليل الرواية السورية فلم يدلي الاصدقاء الا على دراسة وحيدة عن القصة السورية بوجه عام لشاكر مصطفى « محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية » ، وهي دراسة رائدة ولكنها قاصرة ، فمن ناحية تجمع بين

- ( ٢٤ ) نعيم حسن يافي ، التطور الفني لشكل القصة السورية القصيرة ، مجلة « الآداب » ، مايو ويونيو ١٩٦٥ . وراجع أيضا وجهة نظر صديقي اسماعيل وسعد الله ونوس ، مجلة « المعرفة » السورية ، عدد خاص عن القصة المعاصرة فسي سوريا ، فبراير ( شباط ) ١٩٧١ .

- ( ٢٥ ) راجع بحثي بدر الدين عردوكي ود. حسام الخطيب ، مجلة « المعرفة » السورية ، فبراير ١٩٧٠ .

- ( ٢٦ ) د. حسام الخطيب ، المؤثرات الاجنبية في القصة السورية الحديثة ، مجلة « المعرفة » ، فبراير ١٩٧١ .

- ( ٢٧ ) د. عبد الحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٢١ و ١٢٠ وما بعدها .



الرواية والقصة القصيرة ، ومن جهة أخرى لا تتناول فترتي الخمسينيات والستينيات من تاريخ الرواية والقصة القصيرة في سوريا ، وهما ازهى وارقى سنوات النتاج الروائي والقصصي السوري . وذلك اذا سلمنا بان سنوات الثلاثينيات والاربعينيات لم تكن الا سنوات ولادة متمثلة للفن القصصي السوري ، وهي كل سنوات البدء في جديد ، حافلة بالنواقص والؤثرات البخيلة على فن القصة السوري ذي الملامح الاصلية والمتقدمة كما وصل اليها الان في ارقى صوره بالسبعينيات .

— ٤ —

ترسم « المصابيح الزرق » صورة واقعية للمجتمع العربي في سوريا ابان الاحتلال الفرنسي ، خلال الحرب العالمية الثانية وفي اعقابها . وسنجد ان نجيب محفوظ عمد الى تصوير المجتمع العربي المصري في نفس الوقت في روايته « زقاق المدق » ( ١٩٤٧ ) وربما بشكل آخر في روايته « خان الخليلي » ( ١٩٤٦ ) . لقد اهتمت الروايتان - المصابيح الزرق وزقاق المدق - بتقديم صورة واقعية لقطاع من المجتمع العربي واثار الاستعمار على البنيان الاجتماعي والاقتصادي والحياة .

في « المصابيح الزرق » اختار حنا مينه - ابن اللاذقية - مدينة اللاذقية الساحلية ، وفي « زقاق المدق » اختار نجيب محفوظ - ابن القاهرة - أحد الأزقة الخلفية لمدينة القاهرة وبالمقابل صورة من مجتمع الماهرات في القاهرة الراقية ( كذلك فعل حنا مينه في المصابيح الزرق ) . وفي الروايتين كان هدف الروائيين تصوير آثار وردود فعل الاستعمار والحرب العالمية الثانية على المجتمعين السوري والمصري . ربما علت النبرة الخطابية والاسلوب المباشر في رواية حنا مينه ، بينما تجنب نجيب محفوظ كل محاولة لتسييس روايته واعلاء النبرة التقريرية . ولعل هذا راجع الى اختلاف نوعية الرجلين السياسية ، فعنا مينه كاتب سياسي ملتزم ومنتم ، وهب حياته للنضال السياسي المنظم ووظف فنه لخدمة رؤيته السياسية ، بينما نجيب محفوظ فنان ورجل لم ينضم الى تنظيم ولم يشارك في الحياة السياسية باكثر من مشاركة الرجل العادي ، واكتفى بعالم الفن للفكر والتعبير ( ٢٨ ) . ولان « المصابيح الزرق » صادرة في الخمسينيات فهي تمثل حالة الرواية العربية في تلك الفترة اصدق تمثيل ، في الشكل والمضمون .

فهي رواية واقعية تقليدية تماما تستخدم اسلوب الحكاية والتسلسل الزمني التاريخي ، وتعتمد على اسلوب السرد عن طريق راو مطلع على كل شيء ، وهو راو ثرثار حريص على ألا تفوتنا صغيرة او كبيرة من حياة شخصياته ومدينته ، انه ليصف كل شيء ، المباني والشوارع ، الناس والاشياء ، فكل شيء موضع عنايته كمصوّر خارجي يستخدم اسلوب الوصف الخارجي ، وصف السطح الظاهر دون نفاذ الى الجوهر ، وشخصياته مجردة مخططة لا تكاد ان تسير الا وفقا لافكار المؤلف وأوامره . لقد عرف حنا مينه واقعه معرفة تامة وعاناه واختزنه كاملا في « مخزن مأكولاته الادبية » على حد تعبيره نقلًا عن تشيكوف ، وما هو ذا يجتره كاملا دون ان يجرب الانتقاء والاختيار والاختصار والتلخيص . اقول هذا رغم التنبيه الحاد الصريح الذي صور به حنا روايته الاولى « كل شبه - اذا وجد - بين أبطال هذه الرواية وبين أي شخص آخر ، حي أو ميت ، هو من قبيل المصادفة ليس الا » . اقول - رغم هذا التحذير ، الذي قد يعطي معنى مغايرا لما اراده المؤلف - ان الواقع منقول بدقة الى الفن . ومن الغريب اننا

( ٢٨ ) راجع بالتفصيل ، احمد محمد عطية ، مع نجيب محفوظ ، نشر وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٧١ .

سنجد مثل هذا التحذير في الكثير من الاعمال الادبية الاولى للكاتب العرب ، كنوع من تجنب الحرج مع شخصيات حية وموجودة في الواقع وفي الفن ايضا . فيبدو ان زخم الواقع وامتلاء الكاتب به يطغى على عمله الاول في الغالب ويكاد ان يخرج عن ضوابط الفن كاختيار وانتقاء من الواقع ما هو غني بالدلالات والرموز والابحاث ، وايضا يحوله الى مجرد سرد ميكانيكي لاحداث وقعت ، بدلا من ممارسة الفن كتفكير في صور وكرويا للواقع . وحقا ان السرد هو احسدى السمات الرئيسية لفن الرواية ، ولكنه ليس السمة الوحيدة للرواية ، كما ان طبيعة السرد في الرواية تختلف عنها في الحكاية والتاريخ ، ذلك لان السرد الروائي لا يعرف التسلسل الزمني او التاريخي . لقد تطور السرد الروائي ولم يعد يقتصر على التصوير الخارجي للحياة الاجتماعية ولرجل الشارع ، بقدر ما أصبح يعتمد على الرؤيا والنفوذ الى الاعماق الداخلية للانسان . ولم يعد دور الروائي هو دور السرد الخارجي ، وانما تكمن عبقرية الفينة في اختيار الصور والمشاهد الدالة تجنباً للسطحية والمباشرة والتقرير . او كما كتب ر.م. البيرس : « ان الحياة المتعددة الاشكال الاجتماعية البهمة تقتضي ايجاد نهج فني ( تكنيك ) في الرواية غير فن الراوي الذي لم يكن يهدف في نهاية المطاف الا ان يجذب الانتباه . وان حجم الحياة ورهافتها وتعقدتها تقتضي ذلك ايضا . ولقد شعر جيد ودون باسوس ، في الفسرة نفسها تقريبا ، بانهما في حاجة الى تصديق النهج الفني ذي الخط الواحد للسرد ، واستبداله بمزج هذه الحقائق المختلفة ، وكذلك رغبة منهما في استحضار حقائق مختلفة جدا ، اجتماعية محض لدى الثاني ، وتكاد تكون فنية لدى الاول ، ولكن لا يكفي تليين التاريخ الروائي او قلبه ، فقد نحصل على الكثافة الجديدة بوضع عدة وجهات نظر متجاوزة ، وبالقوس في كل من هذه الضمائر غوصا اعمق . . » « فالروائي كالخروج في السينما ، لم يعد يعبر عن نفسه الا عن طريق اختيار المشاهد . بيد انه لم يعد يعبرها صوته . وان ما اختفى من الرواية هو صوت الراوي - واسلوبه اذن - وغدت الرواية مجموعة متتالية من الاحداث الموضوعية التي اختبرت بمهارة - او بالاحرى قطعت - في نقل حيادي للواقع : انه تركيب للحوادث اليومية » ( ٢٩ ) .

ليكن ما يقصده « البيرس » هو واقعية جديدة او « الواقعية موضوعية » على حد تعبيره ، وهي ارقى صور الواقعية في الرواية الحديثة ، ولهذا تبدو واقعية حنا مينه في « المصابيح الزرق » واقعية تقليدية تماما ، اذ تقوم على بناء من السرد التقريري المباشر والوصف الخارجي ، وتلك كانت صورة الرواية العربية في الخمسينيات ، ولكنها ليست الصورة الفنية الصحيحة للرواية ، اذ لا يعني هذا الا تخلف البناء الفني للرواية العربية في الخمسينيات من اصول الفن الروائي التي ارساها وقننها الناقد والروائي الانكليزي « هنري جيمس » منذ اواخر القرن التاسع عشر ( فن الرواية ١٨٨٤ ) والتي ركز فيها على اهمية الاعتماد على الحدث والصورة بدلا من الخبر والوصف ، والتعبير بدلا من التقرير ، وتضائل دور الراوي التقليدي الى حد يقترب من الاختفاء بينما تطلبت الصورة واستبصلت العظات والتقرير ( ٣٠ ) . ولقد عرف هنري جيمس الرواية بانها « انطباع شخصي مباشر

( ٢٩ ) د. م. البيرس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، منشورات عويدات ببيروت ، الطبعة الاولى ١٩٦٧ ، ص ١٩٣ و ٢٧٠ .

( ٣٠ ) د. انجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية في الادب الانكليزي الحديث ، ترجمة دراسات هنري جيمس وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس ولبلوك - الهيئة المصرية للنشر ، ١٩٧١ ، ص ٢٤ و ٢٥ .

وشخصياتها ، يبدأ في سرد أحداثها وتنمية شخصياتها وتقديم تنوعات على لحنها الأساسي ، وهو تصوير حياة أهل اللاذقية من الفقراء والكادحين والعاطلين في ظلام الحرب العالمية الثانية ، وتأثير هذه الحرب على حياتهم وسلوكهم وفكرهم . وهنا سنلمس أبطال حنا مينه وهم يجوعون ويسبون بأقبح الألفاظ فتشعر بهم شخصيات من لحم ودم حقا طالما ابتعدوا عن ترديد الشعارات السياسية وعن اتخاذ المواقف السياسية المباشرة . ولكن كثيرا ما يلجأ حنا مينه الى لغة السرد المباشر عند التعريف بشخصياته كشخصية « المختار » على عكس ما فعل عندما عرفنا بشخصية « الجابي » صاحب المقهى ، من خلال الصور المتتابعة لشجاره مع زبائنه المفلسين وحواره الواقعي معهم . ويكتفي حنا بتصوير شخصية فارس كمرآة لهذه الشخصيات ولهذه الحياة العاطلة المثيرة للفضج منذ اعتمدت الحرب المدينة وأطلقت البطالة ورفعت الاسعار وأخفت الضروريات . فارس - بطل الرواية - ابن لابوين كادحين ، فالأب عامل بناء والأم عاملة تبغ - فتى مراهق في عامه السادس عشر أدركته البطالة مع الاطلالة الاولى للحرب العالمية الثانية ، فراح يتسكع في مدينة اللاذقية الساحلية ، ومن خلاله تارة ومن خلال سرد الراوي المطلع على كل شيء تارات ، نزداد تعرفا الى مشكلة أهل اللاذقية في ظل الحرب والاستعمار والمجتمع السوري المتخلف آنذ والذي يعاني من الفوارق الطبقة الكبيرة . ولأن فارس هو حنا مينه فان شخصية فارس مرسومة بحسب واقع لا تعرف الاحادية والهندسية ، فتجمع حياته الى جانب البطالة والبؤس قصة حب غامضة لجارته الصغيرة « رندا » ، وتفتتح آفاقه على مناسطر الحرب والصكوة والظلام والحديث عن المارك ، جنبا الى جنب مع الصراع من أجل الحصول على لقمة العيش والتسكع بالقاهي والارصفة ، فهو يستمع الى نبض الناس الكادحين في اللاذقية وفي سوريا كلها خلال الحرب العالمية الثانية ، حيث سوريا محتلة بقوات الانتداب الفرنسي ومحكومة بأوضاع اجتماعية وطبقية بشعة . فترى ان عام ١٩٣٩ هو عام الميلاد الحقيقي والانفتاح الكامل لشخصية فارس ، وهو ما حدث لحنا مينه في مطلع ذلك العام عندما تفتح وعيه كاملا على واقعة نزع لواء الاسكندرود وضمه الى تركيا بالاتفاق مع فرنسا ، وهجرة حنا مع أسرته وآلاف الاسر السورية الى مدينة اللاذقية . وسنجد هذا التطابق بين حنا وفارس يزداد كلما توغلنا في فصول الرواية .

وفي « رسالة من أمي » كتب حنا مينه نقلا عن أمه مؤكدا تواجد شخصيات رواياته في الواقع المعاش : « كذلك أخبرك ان المختار عالمي عليك ، لأنك قلت عن بنته في القصة ان رجلها مثل قصب الليرة ، هذا عيب ولا يجوز ، واذا بارت البنت تكون خبيثتها في رقبته ، ومريم السودا تحبك ، فلماذا بشعتها في عيني زوجها نايف الفحل ؟ وأمس دق الباب رجل طويل أحمر العينين ، اسمه خليل العريسان وسألني عنك ، فقلت له ابني في بلاد الشام ، فقال : ابنك كتبتني ، وأنا عندي قصص كثيرة مفيدة له ، فحين يأتي ابني خلفي . وأعطاني عنوانه وصورته وهو شاب بشارين مثل عنتو ، من أربعين سنة ، فأخذتها وحفظتها مع العنوان لحين حضوره . وابن العجان يسول ان الطروسي جده » (٣٥) . ويفيد حنا مينه الى هذه الفقرة في الهامش موضعا ان الاسماء الواردة في هذه الرسالة هي اسماء الشخصيات في روايتي « المصاييح الزرق » و « الشراع والعاصفة » . وبالإضافة الى اعتماد الراوي على اللغة التقريرية والاستلواوب المباشر ، كثيرا ما يوجه الراوي الانتقادات او السخریات او السباب الى شخصيات روايته ، كقوله - مثلا وليس حصرا - « ويكتسب بعض

للحياة » وانها ترضي شهوة الانسان للصورة ، لذا « فالرواية اكثر الصور جميعا شمولا واكثرها مرونة » (٣١) . وظلت كلمات هنري جيمس عن فن الرواية سائدة حتى كررها الناقد الكبير البيريس بنفس الالفاظ تقريبا : « ان الرواية في اوسع تعاريفها هي انطباع شخصي عن الحياة ، وهذا الانطباع هو الذي يشكل قيمتها بالدرجة الاولى ، وتتفاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع » (٣٢) . وقد أكد هنري جيمس على ضرورة الواقعية في الرواية قائلا : « من الثابت انك لن تستطيع كتابة رواية الا اذا كنت تمتلك حسا واقعيا » (٣٣) .

والآن عودة الى رواية حنا مينه الاولى « المصاييح الزرق » التي نعرف من شوقي بغدادي في تقديمه الشجاع للرواية بأن حنا كتبها كأولى محاولاته في الرواية بعد تجارب السنوات السابقة على الخمسينيات في القصة القصيرة غلب عليها « القلب المباشر الخطابي . هذا القلب الذي قاومه كثيرا ، ثم تحرر منه في قصصه الاخيرة » (٣٤) .

في بداية الرواية نتعرف على « فارس » بطل الرواية وأسرته وأزمته الناجمة عن البطالة والحرب التي أخذت صاحب المتجر الذي يعمل به . وزمن الرواية بداية الحرب العالمية الثانية ابتداء من ٣ سبتمبر ١٩٣٩ . ويقولنا حديث الحرب الى ذكريات أبي فارس عن حرب « سفر برك » التركية وهربه من صفوف الجيش التركي . ثم يقولنا سرد المؤلف الى التعرف على مدينة اللاذقية والتقسيم الطبقي المتسفي للمدينة الى أثرياء وفقراء ، فالأثرياء يسكنون الطوابق العليا والفقراء يسكنون الطوابق السفلى ؟ تقسيم هندسي فكري وليس واقعي . وسنجد السكان يشتمون فرنسا ويقومون بنشاط سياسي جماعي قريب ، فهم يزيلون اللافتة التي تحمل اسم فرنسا كلما وضعتها سلطات الانتداب الفرنسي . ولعل هذه الواقعة تذكرنا بواقعة المباراة الجماعية بين أهل المستنقع - في لواء الاسكندرود - على كتابة اسم لينين على الاشجار ، التي رواها حنا في كتابه عن « ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية » . وسنجد الشخصيات المسطحة منذ البداية ، فالأثرياء ينهون للمستعمرين الفرنسيين أما الفقراء فهم الوطنيون الشرفاء ؟ ونتعرف على شخصيات الرواية من سكان الدار التي تسكنها أسرة فارس وأهل اللاذقية من البؤساء والمشردين وصغار الحرفيين والعاطلين ، وهنا فقط نطلع عالم حنا مينه الحقيقي الذي عاشه وخبره جيدا . ونعرف كيف يغييم البؤس والجوع والمشاجرات الزوجية والخلافات القتالة بين أبناء الأسرة الواحدة ، ولكنها لا تلبث ان تصفو مسح كاس من العرق وبعض الطعام البسيط اذا توافر العمل والاجسر القليل ، وعندئذ نرى ، الدار الرقص والمرح والمساويل الشامية . ثم يدلنا حنا مينه بجملة تقريرية واحدة على ان بدء الحرب أنهى كل هذا المرح وبدات الظلمة تزحف والمصاييح تدهن باللون الأزرق ، والبطالة والكتابة تقيم على الحياة في اللاذقية . لقد رسم حنا مينه صورة صادقة لحياة البؤساء والفقراء والمشوهين والمشردين في مرجهم وخلافاتهم ، غير انه سيمكف على تصوير حياة أسرة فارس وأهل الدار وسكان اللاذقية بوجه عام في ظل الحرب العالمية الثانية . وعندما يفرغ حنا مينه من تعريفنا على عجل بأبطال الرواية وزماتها ومكانها

(٣١) المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

(٣٢) م.م. البيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٦٨ .

(٣٣) فن الرواية ، هنري جيمس ، أسس النقد الادبي الحديث ، ترجمة السيدة هيفاء هاشم ، نشر وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٦٦ ، ص ١٢١ .

(٣٤) شوقي بغدادي ، مقدمة المصاييح الزرق ، ص ١٠ .

(٣٥) حنا مينه ، رسالة من أمي ، مجلة « المعرفة » السورية ، عدد مارس ١٩٧٠ .

( النعجة ) الواقعة بقرية بقدها المشوق . . » و « كان الصفتلي من هذه الناحية ( ندلا ) عتيقا » ( ٣٦ ) . أو التقديم لكل صورة أو حوار بمقدمة تقريرية تلخص الموقف الذي تعبر عنه الصورة بشكل فني غير مباشر . وقد اتبع هنا هذا الأسلوب في معظم صفحات روايته . ولعل نموذج شخصية المختار « جريس » كافية للتدليل على هذه الأوصاف التقريرية المصافة بشكل نهائي قاطع ( ص ٦٩ و ٧٠ و ٧١ ) . وكان أفضل لو اكتفى الكاتب بأسلوب الصور المتقاة الدالة والموجية كما فعل عندما صور بصدق فني صور التظاهر بين الناس على الضرورات الاستهلاكية كالخبز والكاكز ، والظلام والفقر والبطالة والاستغلال والجشع وكل تداعيات الحرب وآثارها على حياة الإنسان العربي في مدينته ( اللاذقية ) ، وهي كلها آثار اقتصادية واجتماعية ونفسية بالإضافة الى الأخرى المعروفة للحروب من الدمار والرعب ودفع الشباب الى أتون المعارك الاستعمارية كوقود لا كبر أصحاب قضية ومبدأ كما يحدث في حروب التحرير . وايضا من الصور ذات الأثر الهام في تطور الرواية ، المعركة الوحشية التي دارت بين الناس حول الخبز والتي أدت الى اعتقال فارس بطل الرواية مع مجموعة من الناس المقاتلين من أجل لقمة العيش بمعناها المباشر .

غير ان ثراء التجربة والمعاناة ووفرة المخزون في مخزن هنا الأدبي جعله حريصا على تقديم صور الحياة في اللاذقية كبانوراما شاملة ، وبخاصة خبرته بحياة الصيادين والشردين والعمال التي دفعته الى الزج بها في الرواية دون داع أو ضرورة فنية أو موضوعية ، وهي تلك الأجزاء التي يمكن الاستغناء عنها دون ان يتأثر البناء الفني للرواية مثل حكاية الصيادين في الرواية . فكما هو واضح ان الرواية مهمة أساسا بتصوير حياة الناس في اللاذقية في ظل الحرب العالمية الثانية والآثار التي أحدثتها هذه الحرب في مجتمع اللاذقية وحياة الناس في بلد عربي مستعمر ، ومن ثم فقد كان من الأوجب على الروائي ان يكبح جماح نفسه ويستبعد كل ما لا يخدم غرضه وكل ما لا يسهم في دفع حركة الرواية وتطوير أحداثها وإبراز دلالتها .

اعتقل هنا في مظاهرة بمدينته اللاذقية ، واعتقل فارس ايضا في ما يشبه المظاهرة حول مخبز بمدينته اللاذقية ، وقد اعترف هنا بان تجربة السجن ( ٣٧ ) كان لها النصيب الأكبر في تفتح وعيه وآفاقه ودفعه الى دروب النضال والمعرفة ، وكذلك فعلت تجربة السجن بفارس بطل الرواية ، بل ان تجربة السجن تؤثر حياة الناس في الرواية وسيئسها ، فقد تحول الناس الى مواجهة ثورية مع جنود المستعمرين الفرنسيين ، وكذلك تحول فارس الى انسان آخر ولكن غير سياسي في التطبيق . ويحدثنا هنا في مقدمة روايته « الشراع والعاصفة » : « لقد كان السجن المعلم الأول لي ، لقد قرأت فيه كثيرا من الكتب ، وكنت أرتعش أمام كل كلمة جديدة ، وكان سجين مثقف يشرح لي معاني الكلمات الصعبة ، وكنت أبكي من الفرح » . ويفيدنا حديث هنا في ملاحظة علامتين مميزتين له ، الأولى تشابه تجربته مع تجربة مكسيم غوركي عندما تعرف الى المنفى الثوري روماس الذي قاده الى المعرفة الثورية وصراعات النضال اليومي ( ٣٨ ) ( كما كتب غوركي عن الطباخ الذي فتح آفاقه على الكتب لأول مرة ) ، والثانية هي الامتزاج الكامل بين حياة هنا ومعاناته اليومية وبين

( ٣٦ ) المصباح الزرق ، ص ٧٩ و ٨٢ .

( ٣٧ ) مقدمة رواية « الشراع والعاصفة » ، ص ٧ .

( ٣٨ ) مكسيم غوركي ، مع الفلاحين ( جامعاتي ) ، ترجمة أحمد محمد عطية ، نشر دار الفكر العربي بالقاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٥٧ .

أدبه ، عندما ينقل لنا أيضا صورة ذلك السجين الثوري المثقف في شخصية السجين الثوري المثقف « عبد القادر » زميله بالسجن فسي روايته « المصباح الزرق » ، وقد صورده هنا في صورة المناضل الثوري الصلب الشجاع والعلم المثقف .

نحن نعرف من عرضنا السابق لبعض الجوانب من حياة هنا مينه ، ان اعتزاله مهنة الحلاقة وبداية احترافه للكتابة جاء بعد مواجهة له مع صديق سافر الى ليبيا وحارب في صفوف الحلفاء خلال الحرب العالمية الثانية ، وفي روايته « المصباح الزرق » سنجد فارس بطل الرواية يلتقي بصديق له خلال العمل في حفر « الملاحي » لحساب الفرنسيين - بعد تجارب جنسية مرة واجه فيها شبح جنود الاستعمار الاجنبي في كل مكان - ويتطوعان للقتال في صفوف الحلفاء بليبيا أيضا . وجاء سفر فارس بمثابة تحول آخر بعد عبارة مثيرة قالها صديقه « نجوم » : « لا شيء في ليبيا سوى الحرب . اما ان تقتل او تقتل ، والنتيجة واحدة . لقد عفت نقل الحصى وحفر الملاحي والنوم على الارصفة . ثم ان لي حبيبة اريد الزواج بها ، فما تفعل بي اذا لم أوفر لها المال ، ولماذا نحب اذا لم نفكر بالزواج ؟ » ( ٣٩ ) . وتلك كانت أزمة فارس ، فرحلا . كذلك جاء تحول هنا بعد كلمات صديقه العائد من تجربة الحرب في ليبيا التي أشرنا اليها من قبل في هذه الدراسة . ان شخصية فارس هي شخصية من لحم ودم هنا على حد تعبير هنا مينه عن الشخصيات المكتوبة بعد معاناة واقعية . فهي ليست شخصية أحادية أو خطابية أو سياسية كاملة الانتساء أو مخططة . شخصية شاب عربي سوري كونه المعاناة ودمرته أحداث الحرب العالمية الثانية وآثارها على الوطن المحتل . وقد أجاد هنا مينه رسم هذه الشخصية الإنسانية الحية وفي تصوير تطورها وتأزمها وآثار وجود الاحتلال الفرنسي على أزمته ، وكيف أبرزت التخريب والتلوث الذي تركته علاقات فارس بالمعلمة المعاهرة للفرنسيين ، وهي آثار أودت بتجربة فارس في السجن الى الهباء مثلما حطمت تجربة الحب النظيف مع جارتة « ردة » . وقد نجحت الرواية في تصوير الصراع الداخلي بين شخصية المناضل الوطني وشخصية العاقل اللامتمي ، والتي اختتمت بالهروب الى صفوف الحلفاء - وبينهم الفرنسيون - تحت وهم محاربة الألمان حيث النهاية لحياة فارس بطل الرواية . واذ لم تكن شخصية فارس عاملا مساندا لإبراز فكرة الرواية السياسية ، فقد استغل هنا شخصية السجين المناضل المثقف عبد القادر لختام الرواية ختاماً سياسياً يتفق وأفكاره السياسية وخبرته بالواقع السياسي لسوريا ، فقد انتهت الحرب وبدأت المظاهرات طلباً للحرية والاستقلال . وجاء الختام الخاص بالمظاهرات ختاماً سياسياً صارخاً وتقريباً مباشراً بعيداً عن لغة الفن الهامسة ، لغة الصور التي لا تعرف البشارة .

ولكن ليس من واجب هذه الدراسة ان تلم أيضا بكيفية استفادة ادب هنا مينه من تجاربه الحياتية ومعاناته ، الا يسهم هذا كله في صدق التعبير وحيوية الشخصيات ؟ نعم لم يسهم كل هذا في الولوج الى العالم الداخلي لشخصيات رواية هنا الأولى « المصباح الزرق » فيما عدا شخصية فارس بطل الرواية التي تحمل الكثير من شخصية هنا مينه نفسه وتجاربه ومعاناته ، ولكن نوعية الحياة معبر عنها بحنكة وخبرة . لقد عاش هنا مينه حياة العمال ونقلها في روايته الأولى من خلال عمل أم فارس في أحد مصانع التبغ السورية في اللاذقية . هنا ان بعض التعبيرات والصور قد نجدها متشابهة مع مثيلاتها في « الام » رواية غوركي ( مثل : وثقيا المستودع رؤوسا بشرية

( ٣٩ ) المصباح الزرق ، ص ٢٥٠ .

الادبية . ذلك ان التوافق بين تجارب حنا مينه ومعاناته الحياتية وأدبه هي المفتاح والدليل لفهم أدب حنا مينه - فسي رأيي - اذ ان الامتزاج بين الفكر الاشتراكي ومدارس الاشتراكية الادبية والتجارب الفكرية الاشتراكية ظل بعيدا عن التأثير في أدب حنا مينه حتى عام ١٩٦٩ ، عندما صدرت روايته الثالثة « الثلج يأتي من النافذة » ، وقد حقق حنا مينه ذلك المذاق الحيائي والحس الواقعي الخبير للرواية السورية بنقله الفني لهذه التجارب الواقعية الغضة في روايته « المصاييح الزرق » و « الشراع والعاصفة » ، وليس بانتماؤه للاشتراكية أو باستخدام أسلوب الواقعية الاشتراكية . فنجاح حنا مينه كروائي يرجع الى معايير فنية وصدق واقعي ، وخبرة مفعمية بالحياة . وواقعية حنا النقدية ليست متعارضة مع فهمه الاشتراكي أو مع الواقعية الاشتراكية ، وفي كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » توصل الناقد الماركسي العظيم جورج لوكاش - بعد مقارنة بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية - الى ان الواقعية النقدية هي بمثابة الحليف للواقعية الاشتراكية ، وان الواقعية النقدية « مبررة ومرغوبة اجتماعيا في فترات الانتقال .. » ، « ومن الصعب أن نتوقع أن يكون كل نقد مصحوبا بحل ، أو أن يكون قائما على مبادئ ماركسية جامعة مانعة ، فهذا يؤدي الى تحطيم مجال الواقعية النقدية في المجتمع الاشتراكي تحطيمًا شديداً » (٤١) .

القاهرة

نسل الهواء الفاسد من وجوها كل لون ( ٤٠ ) ، ولكن الروائيين مختلفان تماما - وجو القبو في مصنع التبغ وعلاقات الانتاج وظروف العمل السيئة ، كل ذلك مكتوب بتمعن ووعي وخبرة بذلك النوع الصعب من حياة عمال التبغ في سوريا - في زمن الرواية - تحت وطأة القهر الاستعماري والاجتماعي وفي ظلام الحرب العالمية الثانية . وكذلك يمكننا ان نرى هذه الميزة الهامة لتجربة حنا ومعاناته التي مكنته من التصوير الواقعي الصادق لحياة عمال التبغ والصيادين والعاطلين والمشردين وعمال الحفر ونيا السجون ونماذج المسجونين السياسيين والعاديين . وقد كتب حنا مينه كل هذا بأسلوب الواقعية النقدية لا الواقعية الاشتراكية ، فالحس الاشتراكي والفهم الاشتراكي والتلويح بالحل الاشتراكي لم تكن واردة في رواية حنا الاولى « المصاييح الزرق » ، وكل ما كان يشده حنا مينه بروايته الاولى هو التعبير عن تجربة سوريا الوطنية من اجل التحرر الوطني والاستقلال ، ومن خلال هذه التجربة كان ينقل اليها تجاربه الشخصية وخبراته بالحياة السورية السيئة التي كانت تعاني ايضا من الظلم الاجتماعي والفساد والبؤس والفوارق الطبقة الكبيرة ، موجها النقد الى هذا النوع الفاسي من الحياة ، ومكثفيا بتوجيه هذا النقد دون الطموح الى حل اشتراكي أو التلويح به ، ومن هنا فان الزج بحنا مينه في اطار الواقعية الاشتراكية ، عمل لا ينطوي على فهم حقيقي لأدب حنا مينه ، وحكمي هنا ينصب على روايتي حنا « المصاييح الزرق » ( ١٩٥٤ ) و « الشراع والعاصفة » ( ١٩٦٦ ) . وقد صنف حنا مينه من قبل نقاد الادب السوري ضمن تيار الواقعية الاشتراكية بسبب انتمائه السياسي للاشتراكية العلمية ، وليس بناء على تحليل نقدي لاصغاله

( ٤٠ ) المصاييح الزرق ، ص ١٢٠ .

( ٤١ ) جورج لوكاش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة الدكتور أمين العيوطي ، نشر دار المعارف بمصر ، الطبعة الاولى ، ١٩٧١ ، ص ١٣٤ و ١٤٤ .

## الثورة والثورة المضادة

### نحو حساسية ثورية جديدة

تأليف هربرت ماركوز  
ترجمة جورج طراييشي

في الوقت الذي توجه فيه الرأسمالية اهتمامها الاول الى اخماد حرائق التمرد والثورة داخل حدودها وخارجها على حد سواء ، تبدو انها شرعت باعادة تنظيم نفسها تحسبا وتحاشيا لخطر ما يزال غامضا لكنه كلي الحضور ، خطر حركة تعانق لأول مرة في التاريخ الكرة الارضية بأسرها . وازاء الاعراض الاولى لهذا الخطر المستطير تنكب الرأسمالية على تأسيس الثورة المضادة وتكريسها . هذا لا يعني انها لم تعد تنجب بنفسها حفاري قبرها ، ولكن وجوههم تختلف اليوم عما كان متوقعا ، كمال يعد شاغلهم الاوحد تغيير العلاقات الانتاجية والطبقية ، وانما ايضا العلاقات بين الانسان والطبيعة ، طبيعته الذاتية والطبيعة المحيطة به ، وكلتاها على حد سواء عرضة اليوم لتخريب منهج .

في هذا الكتاب الجديد الهام يرسم ماركوز ، عبر تحجرات النظريات الثورية المعهودة ، المعالم العريضة لحساسية ثورية جديدة .

يصدر قريباً

## البطل والمدينة

- أتدري ؟ ان المسألة ليست مسألة اعتيادية بالمرّة ، اناس يتروكون اعمالهم ويهرولون وسط هذا البرد لينتشروا في ساحة عريضة مكشوفة للريح والقمم .. ماذا تسمي هذا ؟

ثم اضاف :

- لماذا ؟ لانهم سيواجهون وليمة دموية من الضرب والركل .  
بعد ذلك اخذ يتطلع الى وجه ناصر ، وقد نس يديه في جيبه هو الآخر ، وقارب ما بين قدميه ، وكان البرد يحدث في جسمه اهتزازة متوترة يبدو فيها وكأنه يتنفس للقفز الى اعلى بكل طاقته .  
قال ناصر وقد بدا شاربا وسيمين ومتممين للبسملة الناعمة المرتسمة على وجهه :

- انها كذبة اخرى يا صديقي ، تجد من يعصيه هوسها . مدينة مسكينة تفتح ساقها بسرعة .

واعطى رد ناصر الى عادل حماسا جديدا ليواصل هذا الحديث الذي توزعته المدينة منذ حلول هذا المصارع في بغداد ، البعض معه ، لا يلبث ان يعلن انه مغفرة للعراق والامة العربية ، والاخر يعتج ، ولكن الكلمة كانت اكبر من ان توقف عند حد .  
ومضى ناصر مردفا :

- البحث عن بطل لتتوجه ، هذه عقدتنا . اختلقت الساحات والاسباب ، لا فرق ابدا ، حتى لو كان مصارعا يجالا ينقل الى ملاعبنا طقوس ملاهي الدرجة العاشرة في اوروبا .

وكان ناصر يدور بعينيه وهو ينطق بتشخيصاته هذه منتظرا طلة السيارة الموعودة لتقله الى « الصالحية » . وكانت نظراته تحط على اسراب المواطنين وهم يركضون باتجاه موقف السيارات الداهية الى الملعب ، وكان البعض منها قد اعلن ولائه وتأييده للبطل بلصق صوره وهو يظهر عضلات صدره وذراعيه ، او وهو يقبض بقوة على عنق احد خصومه الذين قدموا من بلدان اوروبية مختلفة وقد غلبهم متابعين ، وامتلك المدينة كلها ، الصغار والكبار ، القرى والاسواق ، صوره في كل مكان ، والصحف تفرد بملاحق خاصة عنه ، والتلفزيون ينقل كل مبارياته ، ويقدمه في ندوة بين فترة واخرى متحدثا عن خصمه الجديد ، وعن باسه واعدا بأنه سينتهز عليه ان شاء الله .

هز ناصر يده وهو يقول :

- يبدو اننا لن نجد سيارة اليوم .

وعلق عادل بمداعبة :

- الا يلذ لك مراقبة هذه الطقوس ؟ راقبها جيدا وستمسك

بالمدينة وهي في اوج ضلالها .

- وما فائدتي من ذلك ايها العزيز ؟

واضاف :

- انني افرق في الي وخجلي كلما شاهدت هذا . لماذا نسرق هكذا بسهولة ؟ متى تكف عن بحثنا عن الطواطم والالهة المجهولة

بلغ عادل منطقة السيارات في « الباب الشرقي » ، وكان صراخ السائقين يتردد مناديا باسماء الاماكن التي تقصدها سياراتهم . كان يحتر يديه في جيبه ويترك مسرعا للاحتماء من البرد اللاسع الذي عسكر في بغداد اخيرا .

واستشف الامان من رؤية الوجوه المحتشدة وهي تبرز هذه الساحة العريضة ، وجوه عمال وباعة ومستخدمين في دوائر الدولة وسواق سيارات .

كان الصبية يستقبلون الراكب قبل ان يدلف الى فسحة السيارات سائلين عن المكان الذي يقصده ، وكانت السيارات تزدهم بسرعة وتأخذ طريقها بصعوبة في احد الطرق القريبة والتي تقود الى كل مناطق المدينة .

وقد اعتاد عادل هذه الطقوس اذ انها جزء من منهاج حياته اليومية وهو يعلم بشراء سيارة يوما ليحسم كل متاعب السير والتنقل . ووجد ان الازدحام اليوم اشد مما اعتاد ان يراه ، كثير من الرجال والصبية يركضون ملبيين نداء بعض سائقي السيارات المصروفة جهوار سيج حديقة « الامة » . وكان صوت المنادين ياتي :

- ملعب .. ملعب الشعب .. مباراة المصارع العظيم فوزي البغدادي .

وامسك احد الصبية بكم عادل ليقوده الى هناك وهو يتمتم :

- عمي .. للساحة ؟

فسحب عادل كفه من يد الصبي وهو يطلق شتمة حادة طاش وقعها وسط الصراخ والتهريج المهيمن على الساحة المقرورة .

وسأل عادل عن السيارة الداهية باتجاه « الصالحية » فأخبره احد الواقفين ان ينتظر فكل السيارات قد عثت بانصار المصارع وذهبت الى الملعب . ولم يزل به الوقوف عندما لمح صديقـه ناصر السمني .

- مرحبا ناصر .

- اهلا عادل

- يالها من صدفة !

ثم اضاف :

- يقال ان لا سيارات باتجاه « الصالحية » اليوم !

- لننتظر .

اطلق هذه الكلمة ثم استل يده المقرورة من جيبه ناظرا الى ساعته ثم أعادها الى جيبه ثانية . ودندن قائلا :

- انسييت : ان المصارع العظيم فوزي البغدادي ينازل خصمه الفرنسي في ملعب الشعب ؟ اسمع ! كل المدينة ستكون هناك .

وكانت نبرة السخرية واضحة في كلماته . اما وجه ناصر النحيل فكان هادئا وشاردا بعض الشيء وقد احال البرد بشرته البيضاء الى حمرة براقية .

واردف عادل مواصلا احتجاجه :

حتى لو كان ذلك في جسد رجل رياضي ؟ انظر .

واشار بيده الى صورة كبيرة للمصارع وهي تتوسط الحديقة الصغيرة المواجهة لساحة « التحرير » ، وكانت مرسومة على قماش كبيرة ملتصقة على هيكل من الخشب ، وكانت تظهره وهو يتأهب للوثب على خصمه .

وعندما رفع عادل عينيه وجد الصورة عالية وطويلة تعادل حجم صاحبها الحقيقي مرتين ، وقد تحلق حولها صباغو احذية وباعة بطاقات الليانصيب ومسولون وجنود ومواطنون اخرون يهرون مسرعين فيدفهم الفضول للاصطفاف مع الناظرين وتأمل هذه الصورة التي برع راسمها في تجسيد فتوة وعظلات البطل . واستمر ناصر في اعلان استنكاره :

« اذهب الى هنالك وانظر الى وجوه هؤلاء المتجمعين ، اقرا الحماس الفسي والانبهار المسكين وهو يرسم عليها .  
فرك عادل يديه بقوة وهو ينظر صوب سيارة توقفت على مقربة منهم ، ونزل السائق وهو ينادي :  
« صالحيه .. صالحيه » .

وهول الركاب متدافعين لياخذوا مكانهم فيها ، ودس عادل جسده في زاوية المقعد الخلفي ، وتبعه ناصر صاعدا بخفة ، وبسيدات السيارة تشق طريقها بصعوبة وسط سيارات النقل الأخرى وعربات الباعة واجساد العابرين ، ثم انطلقت بعد ذلك ودارت حول ساحة « التحرير » وبدأت بصور جسر « الجمهورية » بتؤدة .  
وابتدا الركاب حديثا كان موضوعه المصارع فوزي البغدادي ايضا .  
قال عامل مقور وهو يتلفع بيشماغه :

« سينتصر فوزي البغدادي بعون الله .  
وتبعه عامل اخر كان يرتدي معطفا عسكريا تلتصع ازراره الصفراء :  
« بقوة الله ، وكل الائمة الصالحين .  
لكن عادل ناصرا بكوعه وهو يتمتم :  
« هذه مدينة فوزي البغدادي فقط .  
وضحك ناصر :  
« الداء يعم ، انه وباء وعدنا به .  
وهنا ارتفع صوت السائق :

« ساوصلكم خلال دقائق ، اريد ان اشاهد المباراة ، وحق الكعبة الشريفة لم اترك مباراة لبطلنا العظيم دون ان احضرها ، رايته وهو يلوي احناقهم .. كريانكو .. فريدي .. بوب روب . دو كابل - كلهم كلهم .. سينتصر فوزي البغدادي ان شاء الله ، سيجندله مثلما جندل كريانكو وجره من لحيته على الارض .

ونطق راكب لم ير عادل وجهه بصوت يهزه البرد :  
« بارك الله فيك .

قال عادل :

« لقد انتهت احاديث المدينة اليوم ، واستقطبت في حديث واحد .  
ثم حك شعره وهو يضيف :

« حدثني موظف معي يسكن حي الثورة ، قال بان فوز البغدادي في أية مباراة تعقبه زغاريد النسوة ونعر عشرات الذبايح ، عمال مساكين لا يملكون طعام يومهم يفعلون هذا ! تصور !  
ضحك بعد ان فرغ من كلماته هذه وهمس في اذن ناصر :  
« لا اكذلك سرا ان قلت بانني قد شاهدت كل مبارياته .  
وازدادت ضحكاته صخبا وهو يضيف :  
« ولكن في التلفزيون فقط .

ولم يجد ناصر كلمة فوس يده في جيبه مستخرجا علبة سجائره وبدأ ينطلق من نافذة السيارة ، وكانت الشمس قد بهت نورها المعانق لواجهة الابنية العالية ، وبدأ الجو واعدا ببرودة اخرى . وتمتم

ناصر :

« المسألة ليست هينة يا عادل وليست نكتة . نحن مهووسون في بحثنا عن ابطال . ونخلقهم دوما من ضلالنا ومن وقائع حياتنا الملائ بالانكسارات ، واذا بقينا هكذا سيأتي مليون فوزي البغدادي وفي مليون مجال اخر .

اخذ نفسا من سيكارته ليكبح فورة صدره ، وظل في تطلعه من زجاج السيارة حيث تمرق كالسهم بين البيوت والاجساد المقرورة والكلاب وسيارات النقل الاخرى .

وجمع ناصر حزنه وانبس به في وجه عادل :

« لقد فقدنا البطولة في ساحتها الحقيقية ، وانزويننا هكذا لنجد التعويض اليوم في عروض مصارع !  
وعقب عادل :

« وهكذا سلبننا في عز الظهيرة !

ومسح انفه المحمر من البرد وهو ما زال يواصل القول :

« الا ترى بانه مجرد فضول وحب للرياسة ؟ !

« انني ارفض كل هذا .. انه مخدر وحلم يداعب الرؤوس الخاوية التي فرغت من قناعاتها لتدريجيا ، انظر المباراة واسمع الصراخ الموهوس ، انها تأصيل للسادية ايضا . شبان صغار يرفعون اصواتهم متادين المصارع بان يكسر ساق خصمه او ظهره ، ماذا بمد هذا الزرع يا عادل العزيز ؟ !

واجاب عادل بنعومة :

« ماذا بعد ؟ لقد وطننا الى الصالحيه .

ثم رفع صوته مخاطبا السائق :

« نازل .

وبدأت سرعة السيارة بالهبوط حتى ارتكنت على الرصيف وهبط عادل وناصر من بين زحمة الراكبين .

وعندما صافحت اقدامهما الشارع تركاها تضرب فوق اسفلت ارضته المليئة بحفر عمال المجاري ، وكانت الشمس قد انسحبت تماما من السماء ولم يبق منها الا وهج خفيف في اعلى البنايات المواجهة لجنسى الاذاعة .

تسائل عادل :

« الى اين ؟

« لا ادري : لقد بكرت في العودة الى البيت ، انتابني ملل فظيع ، قلت لاعد وانفق ليلتي مع اطفالي .

واقترح عادل قائلا :

« ما رايك بلعبة طاولة ؟

صمت مفكرا بعض الوقت ثم اجاب :

« لا بأس .

واختارا مقهى « القناديل » ودلفا اليه ففاجاهما الصراخ والتهرج وهو ينطلق من افواه الرواد المتجمعين حول التلفزيون لمشاهدة مباراة المصارعة .

وقف ناصر كالمنصق ، وطرح من عينيه الدابلتين نظرة الهوراء ، دارت حول الاجساد المستلبة الصارخة ببلاهة ، ثم عادت الى وجه عادل وتوقفت هنالك بعض الوقت ثم تبددت .

قال عادل :

« لا خلاص يا صديقي !

واجابه صوت ناصر :

« لنذهب الى البيت .

واستحوذت على صوت عادل لهجة مرح مفاجيء وهو يهمس في اذن صاحبه :

« ولكنك ستجد اولادك وقد فتحوا التلفزيون لمشاهدة المباراة ايضا .  
بغداد

## أحمد الحوتي

### بيكاسو ..

تنمو من أجلك شمس اللحظات  
من يسأل عن آخر صيحه ؟  
عن طفل يولد في جورنيقا  
عن شيخ - مبتسم - قد مات  
( وشعاع ال .. « بيتا » دوحه  
في المنفى  
خلف القضببان الملعونة  
خلف الفتريئات ؟ )

\*\*\*

اليوم ..  
حدثني النادل .. دون تكلف  
قال ...  
وانفضح المذيع ..  
وطاب الظن .  
( دون جدال ..  
اليوم الآتي ملك الاطفال . )  
جورنيقا ..  
من كان حزينا .. يفرح  
من كان سقيما .. يبرأ  
من كان بلا وطن ..  
يرتاح على كتفيك .. وينهض  
يا وطني  
فالجرح النازف ، يعرف معنى  
الحب ..  
ويعرف  
معنى أن تعبرنا الطلقات .

( القاهرة ) أحمد الحوتي

لفافة تبغ .. ؟  
من يغفر للتعساء شقاء الخبز .. ؟  
من يشعل عود ثقاب - وسط  
الاحزان -  
ويحمل سيفا .. يعطينا  
ميلاد الحرف .. بلا وجهين  
وعلامات الحد الفاصل بين الموتى  
والاحياء ؟

جورنيقا ..  
مختبئ فينا هذا الصوت  
مثل الحب .. ومثل الداء  
مختبئ فينا مثل السمكة ..  
مثل الماء .  
( هل يطفو سمك البحر الابيض  
في الاسود ؟ )

أم يتبدد ؟ )  
جورنيقا ..  
مختبئ فينا هذا الصوت  
رفرف في افريقيا  
ساد معالم آسيا طعم زنجي  
سيطر في أعماق البحر اللؤلؤ  
والسمك البلطي  
جورنيقا ..  
تتكشف اقنعة الطحلب شيئا ..  
شيئا  
وتثب الاقدام الحافية ..  
تجاه النجم القطبي .

\*\*\*

يتوقف قلبي لحظه

حين مضيت ..  
للمت العالم في طرف ردائك  
حطّ العالم في عينيك ،  
ومضيت .  
هذا لون لا يعرفه الناس  
بركان أخضر  
صلصال وردي  
قمر .. تعصره الانهار الجافة  
ودماء الاطفال المنبوذين  
كلمات الشعراء - الجرح - الارض  
- النار -  
العشب - الصرخه .  
شفة الغابات المرتعشه .  
( حين مضيت ، شجاعا كنت ،  
اليفا كنت .. عظيما كنت )  
وتمنيت ...  
أن يسقط حرف من عنقود الموت  
حين مضيت .  
حين مضيت ..  
( هل ترسم صورتنا المخبولة .. ؟  
أم ترسم صورتنا القادمة ..  
المعقولة ؟ )  
أم تمضي ..  
تسكب في أنهار العالم ..  
قطرة زيت ؟ )

\*\*\*

جورنيقا ..  
مختبئ فينا هذا الصوت  
من يحمل للسجناء ..



## العقاد الشاعر

- تابع المنشور على الصفحة ٢٢ -

فنحس انها « اسود » المتنبى وليست اسود « السيرك » ، ولا اسود حديقة الحيوان ولا اسود العاية . وكذلك فعل الشاعر القديم فسي حديثه عن جملة . وهذا هو انفارق بين الشعر عندما يرتبط بالعقل والفكر البارد الجاف وبين الشعر عندما يرتبط بالتجربة الانسانية والنفسية للشاعر .

والاساس في شعر العقاد هو هذه النزعة العقلية الجافة التي تعتمد على الافكار المجردة الباردة ، ولكنه عندما يتمكن في بعض اللحظات القليلة الساطعة ان يتخلص من هذه النزعة العقلية الباردة فانه يصل الى منابع الشعر الحقيقي ويستطيع ان يمس قلوبنا من خلال بعض قصائده القليلة . وفي مجال الموضوع الذي نأفئناه وهو العلاقة النفسية بين الشاعر وبين الحيوانات المختلفة ، نجد للعقاد قصيدة تفيض بالرقة والندوبة والنزعة الانسانية هي رثاؤه الشهير لكلبه « بيجو » ... هنا ينسى العقاد جفافه العقلي ويتحرك قلبه وينبض في ابيات هذه القصيدة ، ذلك لان هذا الكلب قد عاش المواقف اليومية واللحظات الخاصة ، ومن خلال هذه الذكريات الانسانية المبعثرة ، ومن خلال اللفة الطويلة بين العقاد وكلبيه خرجت هذه القصيدة الرقيقة ، وان لم تسلم هذه القصيدة الجميلة نفسها من عيوب أخرى للعقاد سوف نرضى لها بعد قليل ، ولكن القصيدة عموما تكشف عن تجربة انسانية صادقة يحسها الشاعر بقلبه ويميش فيها بوجوداته ، وتكشف القصيدة ايضا عن العلاقة الحميمة التي انشأها الشاعر مع كلبه وتحولت الى ود والفتوصداقة ، وعندما مات الكلب ، كان هذا الموت مناسبة لكشف ما يعانيه الشاعر من وحدة ووحشة واحساس بالقرية ... يقول العقاد في بعض مقاطع هذه القصيدة ، حيث لا تخفى النبرة الانسانية الصادقة الحزينة :

حزنا على بيجو تفيض النموع  
حزنا على بيجو تثور الضلوع  
حزنا عليه جهد ما أستطيع  
وان حزنا بعد ذاك الولوع  
والله - يا بيجو - لحزن وجيع  
حزنا عليه كلما لاح لي  
بالليل في ناحية المنزل  
مسامري حينما ومستقبلي  
وسابقي حينما الى مدخلي  
كانه يعلم وقت الرجوع

هنا صور انسانية حقيقية ، ولهفة حارة صادرة من اعماق القلب والوجدان ، وبعد عن الافكار الباردة التي تصبى انها مفروضة على التجربة الشعرية بشكل يسحق هذه التجربة ويفقدنا كل ما فيها من حرارة وحنان .

على ان النزعة العقلية عند العقاد من جانب آخر قد استطاعت ان تترك بعض الآثار الإيجابية في شعره ، ومن هذه الآثار ما يبدو فسي موضوعاته الشعرية من عمق وتنوع وتجديد واضح ، فكثير من موضوعات العقاد الشعرية تعتبر من افضل الموضوعات وارقاها في الشعر العربي المعاصر ، ولكن العلة الكبرى في هذا الشعر هي ان العقاد قد عالج هذه الموضوعات بطريقة جافة باردة مما أفقدها الكثير من قيمتها وتأثيرها الفني والنفسي ، على ان اختيار هذه الموضوعات العميقة الجديدة

المتنوعة هو في حد ذاته جانب ايجابي بارز في شعر العقاد ، فنحن نجد على سبيل المثال ان « الشيطان » بما يوحيه من معان وأفكار متعددة يحتل مكانا بارزا في شعر العقاد ، فقد كتب أكثر من قصيدة عن « الشيطان » وتناوله من زوايا متعددة ، وجعل منه رمزا للتمرد والثورة ، وأسقط على شخصيته كثيرا من المعاني الثائرة المتمردة في نفسه هو ، بل لقد عكس في شخصية الشيطان معنى الشك الذي ثار في نفوس أبناء جيل العقاد من المثقفين تحت تأثير الحرب العالمية الاولى التي زعزعت كثيرا من القيم وأثارت في العقول كثيرا من موجات الارتباب والقلق .

وأشهر قصيدة للعقاد في هذا المجال هي قصيدة « نرجسه - الشيطان » التي نشرها في ديوانه الثالث « أشباح الاصيل » ، وهي قصيدة تزيد على مائتي بيت قدم لها بهذه المقدمة :

« في هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وناب من صغره الاغواء لهوان الناس عليه وتناهب الصالحين بالطالحين منهم عنده ، فبيل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالبحور العيون والملائكة المقربين . غير انه ما عثم ان سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع الى مقام الالهية لانه لا يستطيع ان يرى اسماء الاله ولا يطلبه ثم لا يستطيع ان يطلبه ويصبر على الحرمان منه ، فجهر بالعصيان في الجنة ومسخه الله حجرا فهو ما يسرح يفتن انعمول بجمال التمايل وايات الفنون . وقد نظمت هذه القصيدة في أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الإلم والياس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها » .

هذا هو الموضوع الشعري العميق الذي وضع العقاد يده عليه ، وحاول ان يعبر من خلاله عن ثورة نفسه وتمرد جيليه وقلق العصر الجديد الذي بدأ مع الحرب الاولى والهيب في نفوس الناس نيران الشك . ولكن العقاد عندما صاغ هذا الموضوع الشعري الخصب اضغفه بالنزعة العقلية الجافة الباردة وحوله من ملحمة شعرية الى « منظومة » طويلة لا روح فيها ولا تمرد ولا حياة . ويكفي ان نقرا جزوا من هذه القصيدة ذات الموضوع الشعري الخصب حتى نكتشف ان العقاد قد قضى على ما في الموضوع من شاعرية بالجفاف والبرود وضعف الصياغة وغموضها .

وهذه هي الابيات الاولى من القصيدة :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم

غسق الظلمة في قاع صقر

ورمى الارض به رمي الرجيم

عبرة فاسمغ اعاجيب العبر

خلقة شاء لها الله الكنود

وابى منها وفاء الشاكر

قدر السوء لها قبل الوجود

وتعالى من عليم قادر

قال كوني محنة للابرياء

فاطاعت ، يا لها من فاجرة

ولو اسطاعت خلافا للقصاء

لاستحقت منه لعن الآخرة

علم الاقيال قدما سرها

فاقاموا دينسه في العالمين

وفي هذه القصيدة ذات الموضوع الشعري الرائع ، والصياغة الجامدة الجافة الفامضة ، اضطر العقاد الى ان يكتب ما يقرب من ثلاثين صفحة يشرح فيها بعض المعاني الصعبة المعقدة التي وجد هو نفسه فيها ما ينبغي شرحه للقارئ ... ومن امثال هذه الهوامش ما كتبه شرحا للبيت الاخير في المقطوعة السابقة وهو :

ويقول العقاد في الهامش حول هذا البيت الذي لا يمكن فهمه بدون شرح العقاد :

ان هذا البيت « اشارة الى كلف اكثر الملوك ببناء المعابد تمزيقا لقوتهم بقوة العقائد » .

فالموضوعات الشعرية الخصبة كثيرة عند العقاد ، ولكن طريقتة في الاداء الشعري العقلي الجاف البارد تفسد هذه الموضوعات وتقضي على قيمتها وتأثيرها الوجداني .

هناك قيمة ايجابية اخرى في شعر العقاد غير موضوعاته الشعرية نتجت من عمقه واتساع ثقافته ، هذه القيمة هي ان العقاد يحاول في كل شعره ان يعبر عن فلسفة عامة واضحة ، وخلاصة هذه الفلسفة هي الجمع بين التمرد على الحياة والرضا عنها في نفس الوقت ، فهو ثائر ومتنرد ورافض لكثير من اوضاع الانسان والحياة ، ولكن هذه الثورة لم تنته به الى دعوة يائسة ، بل هو يدعو على العكس الى الاحتمال والتمسك بكل ما في الحياة من جمال وعدم الاهتمام بما في الحياة من شرور واخطاء ... ان فلسفة العقاد في شعره هي - في مجملها - دعوة للاقبال على الحياة واحتمالها مهما كانت مشاكلها ومصاعبها ، وهو لا يفكر في الهروب أو الموت أو الانتحار ، بل يدعو الى الرضا والاحتمال ، وهو يقول في تلخيص هذه الفلسفة :

اذا اطمأن الى البأساء صاحبا

فاهون الحال ما تدعونه فشلا

وتبلغ هذه النزعة عند العقاد أحيانا درجة يعبر فيها عن رضاه حتى بالحياة ، مجرد الحياة ، حتى لو كانت مليئة بالشر والخطا ... يقول في احدي قصائده :

اعفك من حلية الوفاء انك احلى من الوفاء

خوني ، فما أسهل التقصي عندي وما أسهل الجزاء

وليس بالسهل في حسابي ففقدك يا زينة النساء

فهو هنا مستعد أن يقبل حبيبته وهي خائنة له وغير وفية ...

ولكنه ليس مستعدا لفقدان هذه الحبيبة ... انه يقبل الحياة بأخطائها وشرورها ولكنه لا يقبل فقدان الحياة . وهذه ، واذا كانت الابيات السابقة تشارك في الدلالة على فلسفة القبول بالحياة والرضا عنها في شعر العقاد ، الا انها صورة شعرية غريبة ومثيرة للنفور ... انها صورة الماشق الذي يقول لحبيبته : « خوني . فالحياة عندي سهلة ولكن الصعب هو أن أفقدك » ... ان الحب يبدو هنا نوعا من اللهو والعبث ويفقد كل ما فيه من صدق وعمق ، فالعاشق الحقيقي قد يحتفل بخيانة حبيبته ، ولكنه لا يحتمل هذه الخيانة في سرور ورضا ، ولا يعتبرها امرا سهلا ... انه قد يحتفلها كجرح عميق في قلبه وكرامته دون ان يكون الامر بهذه السهولة الساذجة التي يصور بها العقاد خيانة الحبيبة في قصيدته ... فهذه الابيات تعطينا فكسرة واضحة عن فلسفة العقاد الراضية التي تقبل الحياة على علاقتها في شعره ... ولكنها من ناحية أخرى تقدم لنا تجربة شعورية فيها الكثير من التلفيق وعدم الصدق .

وهذه الفلسفة الراضية بالحياة المقبلة على الدنيا في شعر العقاد تصل به أحيانا الى حد اللامبالاة حيث يقول :

سيان مهما افترق الضدان

سيان مهما اختلف الخصمان

سيان بيد هي أو مفاني

سيان نور أو ظلام فان

سيان من يلهو ومن يصاني

هذه فلسفة العقاد التي يحاول أن يعبر عنها في معظم شعره ولكن بطريقته الشعرية الجافة الباردة وصياغته الصعبة الغامضة التي تصل أحيانا الى حد الضعف والركاكسة .

على ان حرص العقاد على التعبير عن موقف متكامل من الحياة هو جانب ايجابي لا شك فيه بالنسبة لاي شاعر ، ذلك لان الشاعر الصغير وحده هو الذي يعيش على اللحظة العابرة ولا يحاول ان يصل الى موقف متكامل وفلسفة شاملة أو شبه شاملة من الحياة والانسان .

وهكذا نجد ان النزعة العقلية الجافة الباردة في شعر العقاد تمثل عيبا رئيسيا في هذا الشعر رغم ما تمنحه للعقاد من فترة على اختيار موضوعات شعرية جديدة واصيلة ، وما تمنحه له من فلسفة عامة في الحياة والانسان ووجهة نظر عامة متكاملة .

على ان النزعة العقلية الجافة في شعر العقاد ليست هي العيب الوحيد وان كانت عيبا رئيسيا وهاما ، ففي شعر العقاد عيوب أخرى اساسية أضعفت من تأثير شعره وقيمه .

ومن هذه العيوب ما نجده في شعر العقاد من « نثرية » ملحوظة ، فللشعر لفته الخاصة ، وقد حاولت مدارس التجديد في الشعر العربي والعالمي أن تقترب بالشعر من النثر لتتقرب به من حياة الانسان اليومية ، ولكن هذه المحاولة ظلت في اطارها الفني الصحيح ، وهو الاطار الذي يحافظ للشعر على لفته الخاصة التي تميزه عن النثر حتى وان اقتربت منه ، ففي الشعر لا بد ان يكون للالفاظ احياءات وظلال ، اما في النثر فالكلمات تبدو مباشرة ومجردة من هذه احياءات والظلال ، لان وظيفة النثر الاساسية هي ان ينقل الحقائق وان يعبر عن الانكار ، وهناك لون من النثر الفني يقترب فيه الكاتب من روح الشعر ومن وظيفته عندما يريد أن يعبر بالنثر عن تجارب نفسية وشعورية ، وهنا فان الكاتب يحاول ان يقترب بنثره من لغة الشعر ويستعين بها .

ولكننا نجد ان شعر العقاد يعاني معاناة واضحة من « النثرية » التي تفقد القصيدة روح اللغة الشعرية النقية المليئة بالظلال والايحاء . ولنفق امام نماذج متفرقة من شعره ، نختارها بدون قصد من بين دواوينه ، وسوف نحس منذ اللحظة الاولى بالنثرية التي تصل أحيانا الى درجة التمييز الركيك أو التعبير الغامض .

في ديوانه « اعاصير مغرب » يقول العقاد :

كلكم كلكم مع الغالب الظالم لم ، لا تدمعوا من الظلم رغما

لو وقفتم يوما الى جانب المفلوب ما فاز غالب قط ظلما

فالبيت الاول ثقل الصياغة خشن الالفاظ ، وهو يتكون من مقطعين ، مقطوع تقريبي هو « كلكم كلكم مع الغالب الظالم » ، والمقطع الثاني « دعوة » من الشاعر ضد الناس الذين يفسحون مع الظالم ... انه يدعو عليهم « ألا يدمعوا الارغام المستمر من الظلم » ما داموا قد وقفوا مع الغالب الظالم . وهذا المقطع الثاني من البيت شديد الركاكسة في تركيبه ، وهو من ناحية أخرى يضع حاجزا نفسيا بين الشاعر والناس ، فالشاعر في هذا البيت يحاول ان يحض الناس على الوقوف الى جانب المفلوب ، والذي يريد ان يدعو الناس الى دعوة معينة لا يبدأ هذه الدعوة بالهجوم على الناس وتمني الالم لهم والدعاء عليهم بان يظلموا فريسة للظالمين ... ان المدخل النفسي الصحيح هنا كان ينبغي ان يعتمد على الرقة ومحاولة اكتساب عاطفة

يا طول ما ينظر !.. هذا فطيع

ففي هذا المقطع نجد عبارة دخيلة لا ضرورة لها من الناحية الفنية هي « ويح ذاك اليكم » بالإضاعة الى ظلها الثقيل وما فيها من ثنية وركاقة . ثم تليه عبارة « .. هذا فطيع » التي نقرأها في آخر هذا المقطع .. انها ليست من الشعر في شيء ، بل هي عبارة ثنية مستهلكة متكررة خالية من أي إحياء شعري .

وفي هذه القصيدة أيضا يقول العقاد :

يا واهب الود بمحض السخاء  
يكذب من قال : طمام وماء  
لو صح هذا ما محضت الوفاء  
لفائب عنك وطفل رضيع

فقول العقاد « لو صح هذا ... » هو تعبير نثري لا شعر فيه ، وكثيرا ما يستخدم العقاد مثل هذه التعبيرات التي تنتقل عادة من مقالاته الصحفية الى قصائده ، والتي تدل على عدم تمكنه من لغة شعرية راقية جميلة .

وهذه النثية في شعر العقاد تصاف الى النزعة العقلية فيه فتضعفه وتجعل منه شعرا مجردا من عناصر الجمال التعبيري ، فكانه أغصان شجرة جرداء في الخريف ، ليس فيها سوى بقايا من أوراق صفراء جافة لا توحى بجمال الطبيعة وانما تكشف عن فقرها وضعفها وجانبها القبيح .

ان النثية وضعف الظلال والإيحاءات وخشونة الصياغة في لغة العقاد هي كلها ظواهر واضحة في شعره ، وبقدر ما نجد الكلمات تطاوع العقاد في نثره كما قد لا تطاوع أي كاتب آخر ، فاننا نجد هذه الكلمات لا تطاوعه في شعره ، فدائما نجد في هذا الشعر بعض الكلمات الزائدة ، كما نجد كلمات أخرى في غير موضعها ... وهذا شأن الصياغة الشعرية عند العقاد في عمومها فلفة ومقلقة في نفس الوقت وهي صياغة نثرية جافة . والغريب ان نثر العقاد زاخر باللمعات الشعرية التي لا نجد مثيلا لها في شعره ... ان في نثره اسناد من الشعر اكثر بكثير مما في شعره ، وهذه حقيقة نلمسها من اللحظات الاولى لمطالعة أدب العقاد ، بل اننا نستطيع ان نحسها من مقدمات قصائد العقاد ومقدمات دواوينه ، فهذه المقدمات دائما أجمل وأرقى في صياغتها وتأثيرها على العقل والوجدان من قصائده .

بقيت نقطتان أساسيتان حول شعر العقاد ، وقد حاول العقاد ان يثبت من خلال هاتين النقطتين اتجاهه الجديد في الشعر العربي المعاصر .

أما النقطة الاولى فهي اتجاه العقاد الى التعبير عن الحياة اليومية في شعره . وقد افرد العقاد ديوانا كاملا للتعبير عن مظاهر الحياة اليومية المعاصرة ، وهذا الديوان هو « عابر سبيل » . وقدم العقاد لهذا الديوان بمقدمة عميقة ومقنعة ، ولكن العقاد ، كالعادة ، يقدم أفكارا نظريا ممتازا عن الشعر ، بينما يقدم في قصائده تطبيقا شعريا ضعيفا لهذه الأفكار . ولو جمعنا مقدمات العقاد لدواوينه وقصائده المختلفة ، لوجدناها في جملتها تكون كتابا ممتازا وفريدا في النقد العربي عن « الشعر » ، ولكن الأفكار التي يقدمها العقاد في هذه المقدمات لا تجد الا تطبيقا خارجيا لا روح فيه وذلك عندما ينتقل من مفكر نظري في الشعر الى شاعر يعبر عن نفسه وأحاسيسه وتجاربته المختلفة . يقول العقاد في مقدمته النظرية الممتازة لديوانه « عابر سبيل » :

« ان احساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح ، ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس ، او معنى

الآخرين الى جانب القضية التي يدعو اليها ، أما البيت الثاني فهو بيت تقرير مباشر سطحي لا شعر فيه ولا حكمة ، فاین الشعر هنا في هذا الكلام التقريري « لو وقفتم يوما الى جانب المظلوم ما فاز غالب قط ظلما » ؟ ان هذه الكلمات الخالية من الشعر أشبهه بالنصائح الدارجة مثل قولك « الوقاية خير من العلاج » . وهذا البيت بأكمله لا يزيد شيئا عن لغة الصحف اليومية .

وفي نفس الديوان « أعاصير مغرب » نقرأ :

ثروة المرء بما يطلبه لا بما يملكه بين يديه  
وهو أيضا بيت تقرير مباشر نثري خال تماما من لغة الشعر ... وبعد هذا البيت نقرأ :

مالك الأرض فقير ان دعى مطلبها يطمح بالعين اليه

وهو أيضا بيت تسيطر عليه الصياغة النثرية تماما ، كما ان « الطموح » لا يكون ابدا بالعين وانما يكون بالفكر او بالشعور . ثم نقرأ في البيت الثالث من نفس القصيدة هذه العبارات النثرية الركيكة المقلدة :

والذي أفقر منه طالب ود قلب ما له ود لديه

ومعنى هذا البيت « ان أفقر الفقراء هو الذي يطلب حبا عند قلب لا يعبه » ، ولكن الصياغة النثرية الفاضحة الخالية من الشعر حولت هذا المعنى البسيط الى « والذي أفقر منه طالب ود قلب ما له ود لديه » . وهذه اللفة هي في الحقيقة لغة نثرية مباشرة قريبة من لغة ألفية ابن مالك ... لغة « كلامنا لفظ مفيد كالسقم ... » وغيرها من المنظومات المعروفة في اللغة العربية .

وتصل هذه النثية أحيانا الى حد العجز والفقر الشديد في اختيار الالفاظ والمبارات بحيث تبدو الصياغة ركيكة وليست مجرد صياغة نثرية عادية خالية من لغة الشعر .

يقول العقاد في مقطوعة له بعنوان « أتمنى » :

أتمنى يوما لو ان حياتي  
تنقضي كلها ولا أتمنى  
أتمنى وقد اطلت التمني  
لو تعلمت كيف ان أتمنى  
أتمنى لو علمتني الليالي  
باطل الامر قبل ان أتمنى

فهنا نجد الشاعر يستخدم كلمة « أتمنى في ثلاثة أبيات ست مرات ، وواضح في هذا الاستخدام ركاقة التكرار غير الجميل ، كما ان الصياغة النثرية الضعيفة تسري في الأبيات مسرى الداء الوبيل في الجسم المريض . يضاف الى كل ذلك ما في الأبيات من تناقض نفسي واضح ، ففي البيت الاول يتمنى الشاعر ألا يتمنى ، وفي البيت الثاني يتمنى لو عرف كيف يختار أمنياته وكيف يتمنى بصورة جيدة وسليمة .

على اننا نجد هذه الصياغة النثرية التي تصدنا بوضوح في شعر العقاد حتى في قصائده الجيدة ، ففي رثائه المؤثر لكليته « بيجو » ، وهو الرثاء الذي أشرنا اليه منذ قليل والذي استطاع فيه الشاعر ان يبني علاقة إنسانية بسيطة وحميمة مع هذا الكلب ... في هذا الرثاء يقول العقاد :

خطوته ... يا برحها من الم  
يخدش بابسي ، وهو ذاوي القدم  
مستجدا بي . ويح ذاك اليكم  
بنظرة أنطق من كل فم

زريا تصرف عنه الانظار وتعرض عنه الاسماع ، وكل شيء فيه شعر اذا كانت فينا حياة او كان فينا نحوه شعور . فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وانما النفس التي لا تستخرج الشعر من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء الا من الطعام التخييسر المستحضر ، او كالمعلم الذي يظن ان الترفين لا ياكلون الا العسل والباقلاء . كل ما نخلع عليه من احساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، وننتخله بوعينا ونبت فيه من هواجسنا واحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لانه حياة وموضوع للحياة ، وان التصور هو خير معوان للاحساس وشاحذ للرغبة او للنفور ، فان الام التي تنتظر الى طفلها الوليد ثم تقضي عشرين سنة وهي تصوره « عريسا » سعيدا ، لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقاءه طوال تلك السنين ، فانما من نسج التصوير نطق الحل النفسية التي نصفها على آمال الغيب ومشاهد العيان . فلنجمع لدينا الرغبة والتصور نجعل لدينا زادا من الشعر لا ينفد ، وموضوعات للشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الاذواق . ولنتوجه بالحواس الراحية الى ما نشاء ، نستمرى الشعور والتعبير عنه ، كما نستمرى المحاسن المشهورة والمناظر الماثورة ، لان المحاسن نفسها لن تهزنا اليها ولن تحل عقدة من السنتنا حتى يزينا لنا الحس الناشط والخيال المتوفر ..

ثم يقول العقاد بعد ذلك :

« .. ان اجمل وجه لير بنا في ساعة الجمود والوجوم كما تمر طلعة الخادم المعجوز التي نراها صباح مساء ، وعلى هذا الوجه يرى « عابر السبيل » شعرا في كل مكان اذا اراد ، يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبه كل يوم ، وفي الدكاكين المروضة ، وفي السيارة التي تحسب من ادوات الميشة اليومية ، ولا تحسب من دواعي الفن والتخيل ، لانها كلها تبرز بالحياة الانسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الانسانية فهو ممتزج بالشعور واجد عند التعبير عنه صدى مجيبا في خواطر الناس . وعندي اننا في حاجة - نحن ابناء العصر الحاضر - الى هذا التوجيه لانقاذ النفس الانسانية ، لا لانقاذ الملكة الفنية وحدها ، فاننا اذا تعودنا العناية بالاشياء ، وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة وعلى الشعر والفن في هذه الايام الحديثة » .

هذا هو ما يقوله العقاد في مقدمته ، ومنطقه هنا هو منطق الناقد الذكي الذي يفهم حقيقة الشعر ومناخه الاصيل ، كما انه هنا يمثل وجهة نظر جديدة غير تقليدية في فهم الشعر ، فالشعر التقليدي لم يكن يؤمن بتلك القيم والمبادئ التي تجعل كل شيء في الحياة مادة صالحة للشعر ما دامت هذه المادة قد امتزجت بالاحساس والشعور والتجربة .

والنتيجة التي خرج بها العقاد بعد هذه المقدمة في ديوانه « عابر سبيل » هي ان الحياة اليومية بكل مظاهرها صالحة للشعر ، مهما كانت هذه المظاهر بسيطة وعادية . والنظرة النقدية للعقاد هي نظرة انسانية عميقة وهي في نفس الوقت نظرة فنية صحيحة . ولكن المشكلة هي مشكلة التطبيق الشعري لهذه النظرية النقدية . لقد اندفع العقاد في ديوانه « عابر سبيل » لكتابة الشعر عن كل شيء يصادفه ، فكتب قصيدة عن « كواء الثياب ليلة الاحد » ، وكتب قصيدة اخرى عن « سلع الدكاكين في يوم البطالة » ، وهناك قصائد اخرى عديدة في هذا الديوان منها « قطار عابر » ، وقصيدة عن نداء الباعة قبل انصرافهم في الساعة الثامنة وعنوانها « بابل الساعة الثامنة » ، وقصيدة اخرى عن « المنسول » ، وقصيدة اخرى عن « الطريق في الصباح » ، وقصيدة بعنوان « بيت يتكلم » .

وعندما نقرأ معظم هذه القصائد نجد انها خالية من التجربة الشعرية الحقيقية ، فالشرط الذي وضعه العقاد لنجاح التعبير الشعري غير متوفر في هذه القصائد ... هذا الشرط هو « امتزاج الموضوع بالشعور والتجربة الانسانية » ... فهذه القصائد في معظمها قد صدرت عن تفكير عقلي واع ، فقد « قرر » العقاد ان يكتب شعرا عن هذه الموضوعات المتصلة بالحياة طلبا للتجديد الشعري ، وتحفيقا لفكرته النقدية التي تقول بان كل موضوع صالح للشعر اذا امتزج بالنفس والشعور . ولكن العقاد نسي تماما قضية « الامتزاج بالنفس والشعور » رغم انها شرط اساسي لا غنى عنه اذا اردنا ان نصل الى شعر حقيقي له قيمة وتأثير .

وقد اهمل العقاد من ناحية اخرى تلك الحقيقة التي تؤكد ان الفن « اختيار » من بين موضوعات الحياة المختلفة ... اختيار للموضوع الذي يثير شيئا في نفس الفنان ، او الذي يرتبط بتجربة خاصة ، او الذي يناسب لحظة من لحظاته النفسية التي يرى فيها رؤسا شعرية ... اما ان نضع مبدأ نقول فيه « ان كل شيء في الحياة صالح للشعر » ثم يأخذ الشاعر في كتابة الشعر حول كل موضوع واي موضوع ، فذلك موقف خاطيء لا يمكن ان ينبع منه شعر حقيقي .

ولناخذ نموذجا محددا من شعر العقاد هو قصيدته « بيت يتكلم » ... اننا نحس في هذه القصيدة ان الشاعر اختار بيتا .. اي بيتا .. وان هذا البيت اخذ يستعرض السكان الذين نزلوا به ثم رحلوا عنه واحدا بعد الآخر ... ان « البيت » لا يرتبط بذكرى معينة فسي وجدان العقاد ، ولا يرتبط بتجربة انسانية خاصة معه ... بل انه بيت عام يشبه جميع البيوت ، وكل ما قاله العقاد في هذا البيت ينطبق على اي بيت آخر ... ومن هنا نجد ان العقاد قد وضع فكرة ذهنية ثم اخذ في صياغتها شعرا بعد ذلك ، اي ان الفكرة سابقة تماما على الانفعال ، بل ان الانفعال لا وجود له هنا ... وهذا هو بالضبط ما يسمى في الفن الشعري باسم « الصنعة » التي تعتمد على التكلف لا على الاحساس السليم والانفعال الصادق . يقول العقاد في مقدمته النثرية :

« كل بيت من البيوت التي تعاقب عليها السكان لو القيت عليه طلمس الخيال وامرته بالكلام فلكلم لانطلقت منه اسرار واشباح يزدحم بها فضاء المكان ، ولسمعت عجا لا تسمع الاذان اعجب منه ، وليس الذي يتحدث به « البيت » في القصيدة التالية الا قليلا من كثير » . ثم يقول العقاد بعد ذلك في بداية قصيدته :

فهل تدرون عنواني	جميع الناس سكاني
عند اذان حيطانتي	وما للناس من سر
خفايا الانس والجنان	حديتي عجب فيه
بالفراح واحزان	فكم قضيت ايامي
وكم آويت من جان	وكم آويت من بر
فهاكم بعض اعلائي	فان ارضاكم سري

ثم ينتقل بعد ذلك الى وصف نماذج من الناس الذين سكنوا البيت ... يقول عن الساكن الاول :

بني الانسان لن احذ	سل في دهري بانسان
الم اعرفكم طرا	فلم اسعد بعرفاني !
اتاني اول السكن	وما استوفيت بنياني
وما اذهفت اذاني	ولم انس بقطبان
واصفيت على مهل	فطاشت كل اذاني
هما زوجان او شيطا	نة لالت بشيطان
وقد شاعا وفيين	بتقدير وحسبان
وراحا هكذا يحكمو	ن - في روح وريحان

يقول ناجي مبراً عن دهشته الريرة للصورة التي أصبح عليها  
هذا البيت ، وللصورة التي أصبح عليها الشاعر :

آه مما صنع السدھر بنا  
أو هذا الطلل العابس انتا ؟  
والخيال المطرق الرأس أنا ؟  
شدا ما بتنا على الضنك وبنا ؟  
أين ناديك وأين السمر  
أين أهلك بساطا وندامى  
كلما أرسلت عيني تنظر  
وب الدمع الى عيني وغاما

ان الشاعر هنا يصور لنا حالته النفسية الصادقة عندما رأى هذا  
البيت ، فاصابته الدهشة واصابه احساس عميق بالحزن لما صار عليه  
هذا البيت ولما صار عليه الشاعر نفسه ... ثم ينتقل من هذا التصوير  
الصادق الحزين الى تقديم رؤيته الشعرية للبيت في وضعه الراهن ،  
فيقدم لنا صورة حية نابضة هي من أرقى صور الشعر العربي بل  
والشعر الانساني كله ... ان البيت الجيب ليس خاليا في « رؤية  
الشاعر » ولكنه مليء ... مليء بماذا ؟

موطن الحسن ثوى فيه السام  
وسرت انفاسه في جوه  
واناخ الليل فيه وجثم  
وجرت اشباحه في بهوه  
والبلى ابصرته رأي العيان  
وبداه تسجان المنكبوت  
صحت ! يا ويحك تبدو في مكان  
كل شيء فيه حي لا يموت  
كل شيء من سرور وحزن  
والليالي من بهيج وشجي  
وانا اسمع اقدام الزمن  
وخطى الوحدة فوق الدرج

اننا امام مجموعة من الصور الجزئية الحية الرائعة تؤدي بنا  
في النهاية الى الاحساس العام الذي يملأ القصيدة وهو الاحساس  
بالحزن والغربة ، والاحساس بالمقارنة بين الماضي السعيد والحاضر  
المؤلم . وما اجمل هذه العود الجزئية التي ترسم لوحة الحزن  
الشاملة ، « فالسام » يقيم في « موطن الحسن » وتسري انفاس السام  
في جو هذا الموطن ، والليل يجثم في هذا البيت ، تجري اشباح  
الليل في بهوه .. الشاعر يرى « البلى » رأي العين .. واين يراه ؟  
انه يراه في مكان كل شيء فيه حي لا يموت .. لانه مكان الحب  
.. مكان اللحظة النفسية التي لا ينساها الشاعر ابداً . والشاعر  
يسمع « اقدام الزمن » ويسمع « خطى الوحدة » فوق الدرج . صور  
رائعة حية . وعالم صادق بالغ الشفافية بحيث استطاع الشاعر  
ان يحس انفاس السام ، ويسمع اقدام الزمن وخطى الوحدة ، ويرى  
البلى بعيته .. وتلك هي الرؤية الشعرية الرفيعة الصادقة ،  
التي تمزج بين الواقع الخارجي وبين نفس الشاعر مزجا راقيا ،  
ثم تعبر عن تجربة نفسية ، وموقف ، واحساس خاص .

هذا هو « بيت ناجي » ، انه بيت له صورته الخاصة الواضحة ،  
وله ملامحه وله تأثيره العميق على النفس .. وهو بيت حي اصفى  
عليه الشاعر ملامح انسانية جعلت كل شيء فيه ينبض ويتحرك ..  
اما بيت العقاد فهو بيت من كرتون او من ورق ، وموقف العقاد هو  
موقف مادي علمي مباشر يحصي الذين سكنوا البيت وماذا فعلوا به  
... انه بيت لا علاقة له بنفس الشاعر ، وهو بيت ككل البيوت  
... وهو في آخر الامر لا علاقة له بنفسنا ومشاعرنا .

وما ابصرت من هذا ولا من تلك فسي آن  
سوى خوانة خسر قاء تفري عرض خوان  
اذا ما ضحكا يوما على قش وبهتان  
حسدت البيد والاطلا ل في غيظي وكتمان  
واشفقت من التة مة ان تهتز اركان

ونمضي القصيدة على هذا النمط من الصياغة النثرية التي  
تحول مجموعة من الافكار في ذهن الشاعر الى « كلام منظوم » ...  
واذا حاولنا ان نخرج من هذه القصيدة بآي « علاقة نفسية » بين  
البيت والشاعر فاننا لا نستطيع ان نجد هذه العلاقة على الإطلاق ،  
ونحاول ان نكتشف من خلال هذه القصيدة هل هناك ذكريات تربط بين  
الشاعر وبين هذا البيت فلا نجد ، فكل ما في القصيدة هو مجموعة  
من الافكار والايحاءات الذهنية التي لا ترتبط بالوجدان ، كما ان  
« البيت » هو بيت عام مثل جميع البيوت ، والناس الذين تعرض لهم  
القصيدة هم بشر لهم ملامح عامة غير محددة ، فهم « زوجة خائنة »  
و « زوج خائن » و « عالم » و « فنان » وهكذا ... ملامح تجريدية  
لا ترتبط مع الشاعر الانسانية بأي رباط حقيقي .

ولو اننا وضعنا قصيدة العقاد موضع المقارنة مع قصيدة أخرى  
مشابهة لها في الموضوع هي قصيدة « العودة » لاراهيم ناجي لوجدنا  
الفرق الواضح بين الشعر القائم على الصنعة والتفكير العقلي المجرد  
والشعر الحقيقي القائم على الاحساس العميق والتجربة الانسانية  
الحية الصادقة . ان « بيت » العقاد لا علاقة له بنفس الشاعر ، ولا  
علاقة له بأي تجربة انسانية خاصة للشاعر ، او بأي احساس يرتبط  
بهذا البيت . وكل خواطر العقاد عن البيت قد صدرت عن خيال  
فكري خالص بعيدا تماما عن أي شعور أو انفعال ، وهنا يفتسرق  
« بيت العقاد » عن « بيت ناجي » .

يقول ناجي في مقدمة قصيدته : « عاد الشاعر الى دار اجاب له  
فوجدنا قد تغيرت حالها » ... وحول هذه التجربة كتب قصيدته .  
فبيت ناجي يرتبط معه بتجربة نفسية خاصة ، وله في قلبه ذكريات  
عديدة مليئة بالحياة مرتبطة بعمق الانفعالات ... ومن هنا أصبح  
بيت ناجي من البداية له معنى خاص ، لقد اختاره الشاعر من بين  
جميع البيوت اختيارا فنيا خاصا ، لان هذا البيت له مكان فسي  
نفسه وفي تجربته الانسانية . يقول ناجي في قصيدته :

هذه الكعبة كنا طائفها  
والصلين صباحا ومساء  
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها  
كيف بالله رجعنا غرباء  
دار احلامي وحبي لقيتنا  
في جمود مثلما تلقى الجديد  
انكرتنا وهي كانت ان رائنا  
يفضحك النور لنا من بعيد

في هذه الابيات التي نقرأها في بداية القصيدة نحس بعلاقة  
نفسية حميمة بين الشاعر وبين هذا البيت الذي يتحدث عنه ، ونحس  
بتجربة شعورية محددة ، فقد كانت هذه الدار مصنرا لهواه وسعادته  
بالاس وهي الآن خاوية خالية لا يرى فيها الشاعر الا ما في نفسه  
من ذكريات واشجان ... ومن خلال هذا كله يعبر الشاعر تعبيرا فنيا  
راقيا عن شتى الشاعر والانفعالات التي يتضمنها هذا الموقف من  
حزن واسى ودهشة واحساس بالآلم والحرمان ... ان كل هذه الالحان  
العميقة تعزف في داخل القصيدة فتربطنا برباط نفسي وثيق مع هذا  
البيت وتجعل من هذه القصيدة عملا فنيا راقيا شديد التأثير على  
الوجدان والقلب .

## فلم يحره العابرون في الطريق

### حتى الرثاء

ففي بداية القصيدة نجد انفسنا امام منظر من مناظر الحياة اليومية العادية :

انسان غريب يسأل انسانا اخر عن « طريق السيدة » فيدله على الطريق ، ولكن الشاعر هنا لا يكتفي بهذا المنظر ، وانما يسارع فيضمه في اطار صورة كاملة يجسد لنا احساس الانسان بالفرة والضياع في المدينة ، فمن خلال « رماد » الحياة اليومية ، وصورها العادية المباشرة يقدم لنا الشاعر تجسيدا لوقف معين وتجربة نفسية خاصة ، ومن هنا كانت صورة الحياة اليومية في القصيدة صورة جميلة مؤثرة ، ولم تكن مجرد صنعة ومهارة في استخراج الشعر من الحياة اليومية حيث تبدو الحياة اليومية خالية من هذا الشعر .

والشاعر في هذه القصيدة يستخدم صور الحياة اليومية ويجسد من خلالها المعنى العام للقصيدة والتجربة النفسية الواحدة ، وهذه التجربة هي تجربة « الاحساس بالفرة والضياع في المدينة الكبيرة » . وهي تجربة واضحة ملموسة استطاع الشاعر من خلالها ان ينقل اليها ما يحس به وما يعانيه .

وهناك صورة اخرى من صور الحياة اليومية نلتقي بها في قصيدة قديمة معروفة للشاعر صلاح عبدالصبور هي قصيدة « الحزن » وقد اثار هذه القصيدة مناقشات واسعة عند ظهورها .. يقول الشاعر :

يا صاحبي اني حزين  
طلع الصباح ، فما اتسمت ولم ينز وجهي الصباح  
وخرجت من جوف المدينة اطلب الرزق المتاح  
وغمست في ماء القنطرة خبز ايامي الكفاف  
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش  
فشربت شايا في الطريق  
ورققت نعلني  
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق  
وضحك من اسطورة حلفاء رددوا الصديق  
ودموع شحاذ صفيق  
واتى المساء  
في فرقتي دلف الماء  
والحزن يولد في المساء لانه حزن ضرير  
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم

هنا نحس ان الشاعر قد استخدم صور الحياة اليومية في اطار واضح من التجربة النفسية ليجسد لنا الشعور بالضياع والحزن .. فالجلوس على المقهى وشرب الشاي في الطريق والملمب بالنرد ، كل هذه الصور ترسم لنا خطوطا في لوحة كبيرة هي لوحة التعبير عن الحزن والضجر والهروب من شيء مؤلم والضيق بالحياة . ولكن الشاعر لم يفصل صور الحياة اليومية عن تجربته النفسية المحددة الواضحة ، اما عند العقاد فانه يجرد صور الحياة اليومية من اي ارتباط نفسي او تجربة شعورية ، فتبدو صور الحياة اليومية عنده تعبيراً عن افكار نظرية عامة مجردة وباردة .

ولتقف امام نموذج اخر للعقاد في قصيدته « قطار عابر » .. يقول العقاد في هذه القصيدة وهي من ديوان « عابر سبيل » ايضا :

نامت القرية وانساب القطار  
هو في موعده بين الديسار  
يعرف الساعة لا يخطئها  
هكذا الجنة في وقت الزار  
رب سار بات في اركانه  
ود لو يسبق سباق البخار  
يعصب الهم الذي هم به  
دارت الارض عليه حيث دار  
ود لو يسأل هاتيك القرى  
ما لقوم لم يسروا حيث سار

فالمبدأ الذي وضعه العقاد عن صلاحية الحياة اليومية للشعر مبدأ سليم ، ولكنه طبق هذا المبدأ في شعره تطبيقاً غير سليم ، ففي النموذج السابق ، نموذج البيت الذي يتكلم نجد ان العقاد لم ينتبه الى واجبه الفني في ان يختار من بين موضوعات الحياة اليومية ما يرتبط بنفسه وتجاربته الشعورية . فال موضوع الشعري لا بد ان يرتبط بالنفس حتى يمكن ان يكون موضوعاً شعرياً خصباً وحتى لا يكون شيئاً من اشياء الحياة الثانوية البسيطة التي لا شأن لها .

وكما فقد العقاد في شعر الحياة اليومية الذي قعده في ديوان « عابر سبيل » عنصر « الاختيار » الذي بدونه لا يكون فن ولا يكون شعر ، فانه فقد في هذا الشعر أيضاً عنصر « التجسيد » ، ان الحياة اليومية تعني الحياة بمعناها الواقعي الجزئي المباشر ، ولا تعني الحياة بمعناها الفلسفي المجرد من الوقائع والاحداث ، واختيار الموضوع من الحياة اليومية ينبغي لذلك ان يتعدى عن المعاني المجردة ، وان يحصل موضوعات الحياة اليومية جزءاً من تكوين القصيدة للدلالة على موقف محدد او معنى خاص ، ولكن العقاد في ديوان عابر سبيل عكس القضية تماماً ، فهو عندما يتحدث عن « كواء الثياب ليلة الاحد » فانه يترك هذا الموضوع الواقعي المباشر ليتحدث عن فلسفة الحب والجمال وليدعو « كواء الثياب » الى الارتقاء في تفكيره الى ما هو اعلى واجمل :

يا احبا الفن لا تمنعها بالثياب  
وارق منها الى ما احتوت من ثياب  
وجمال حلا وحياة عجاب  
وتفلسف على ما احتوت من راقون

« والرقون هي : الخضاب » .

تلك كلها معان تجريدية عامة لا تؤثر في النفس ولا تقترب من الوجدان .. والشاعرية الحقيقية هي التي تملأ لوقائع الحياة اليومية في القصيدة نوعاً من التجسيد في موقف معين او في تجربة خاصة .. هنا ترتفع وقائع الحياة اليومية لتصبح حقاً مصدراً للشعر الجليل . ولتقف امام بعض النماذج من الشعر الجديد ، استفاد فيها الشعراء فائدة واضحة من دعوة العقاد الى الالتفات للحياة اليومية في الشعر ، ولكنهم وصلوا الى النتائج الحقيقية للشعر في الحياة اليومية عندما استطاعوا ان يصلوا الى « تجسيد » الحياة اليومية في مواقف معينة وتجارب محددة دون ان يتركوها افكاراً مجردة نظرية مبشرة بعيدة تمام البعد عن القلب والوجدان .

في قصيدة للشاعر احمد عبدالمطي حجازي يصور لنا الشاعر ما يعانيه انسان زيفي بسيط جاء الى المدينة ، والقصيدة اسمها « الطريق الى السيدة » .. يقول حجازي في بداية قصيدته :

- يا عم  
من اين الطريق ؟  
اين طريق السيدة ؟  
- ايمن قليلا ، ثم ايسر يا بني  
قال .. ولم ينظر الي  
وسرت يا ليل المدينة  
ارقرق الاله الحزينة  
اجر ساقبي البهجة  
للسيدة  
بلا نقود ، جائع .. حتى المياه  
بلا رفيق  
كانني طفل رمته خاطئة

وهو والركب الذي من حوله  
عند من يدلج في تلك القرى  
كسل ما يبقى له من ذكره

في اشتياق وانطلاق وانتظار  
صور منسية في اسم القطار  
ضجة من حولها ثار القبار

هكذا يقدم العقاد لنا صورة أخرى من صور الحياة اليومية، وهي صورة القطار الذي يمر بالقرية ، واللوحة التي يرسمها لهذا القطار هي لوحة تتكون من خطوط فكرية باردة وجامدة ، وكلها انتفاضات ذهنية باردة ، فالقطار يأتي « في موعده بين الديار » وهو يعرف « الساعة لا يخطئها » كأنه « جني » يأتي للزيارة في ساعة معينة ... ان يشبه القطار « بالجنّي » في دقته وانتظامه ، وهو تشبيه عقلي مفتعل لا يثير احساسا ولا شعورا ولا يهز الوجدان في شيء على الاطلاق وكذلك بقية الصور التي تملأ القصيدة .. انها صور عقلية مفتعلة وباردة .

نستطيع بعد ذلك ان نقارن قصيدة العقاد عن القطار بقصيدة للشاعرة العراقية نازك الملائكة عن نفس الموضوع ، وهذه القصيدة عنوانها « سر القطار » وهي منشورة في ديوان « شفايا ورماد » .. في هذه القصيدة نحس منذ اللحظة الاولى بان الشاعرة تعبر عن تجربة نفسية خاصة ، هذه التجربة هي تجربة حبيبة تنتظر حبيبها الذي سوف يأتي به هذا القطار ، وتحرس الشاعرة في تصوير التجربة الشعرية على رسم مجموعة من الصور الحية وتبتعد عن الافكار الباردة الجامدة ، وتمتد الشاعرة على عنصرين اساسيين في بناء هذه القصيدة : العنصر الاول هو التجربة النفسية الواضحة المحددة التي تحرك الوجدان والشعور وهذه التجربة هي انتظار الحبيب القادم في هذا القطار والعنصر الثاني هو رسم الصور الانسانية بدلا من التجريد الفكري البارد ، وهذان العنصران معدومان تماما في قصيدة العقاد .

والعنصر الاول في القصيدة ، عنصر التجربة النفسية والانسانية التي تربط بين الشاعرة وبين القطار يمثل لنا في هذا المقطع من مقاطع القصيدة ، وهو مقطع يحمل تعبيرا صادقا عن اللفظة والشوق والانتظار :

وترى اقدام الخفير  
ويطل وجه عابس خلف الزجاج  
وجه الخفير  
ويهز في يده السراج  
فيرى الوجوه المتعبة  
والنائمين وهم جلوس في القطار  
والاعين المترقبه  
في كل جفن صرخة باسم النهار  
وتضيق اقدام الخفير الساهد  
خلف الظلام الراكد  
مر القطار وضاع في قلب القفار  
وبقيت وحدي اسأل الليل الشroud  
عن شاعري ومتى يعود ؟  
ومتى يجيء به القطار ؟  
اتراه مر به الخفير  
ورآه لم يصبأ به .. كالاخرين  
ومضى يسير  
هو والسراج ويفحصان الركابين  
وانا هنا ما زلت ارقب في انتظار  
واود لو جاء القطار

هنا علاقة نفسية وانسانية بين الشاعرة والقطار ، وهذه العلاقة

النفسية هي التي تخلق المنبع الحقيقي للشعر لانها ترتبط بمواقف انسانية متعددة هي الانتظار واللهفة والقلق والشوق الى المحبوب الغائب ، وهذه المشاعر كلها مفقودة في قصيدة العقاد التي قامت على الوصف التجريدي العقلي المباشر للقطار ، ثم توليد الافكار الذهنية الباردة حول صورة القطار .

اما العنصر الثاني في قصيدة « نازك » وهو عنصر الصور الانسانية فنحن نجده في المقطع السابق في صورة « الخفير » الذي يتفحص وجوه المسافرين دون ان يعبأ بان يبين هذه الوجوه « حبيب » تنتظره حبيبته .. ولكن الصور الانسانية في القصيدة لا تقف عند حدود صورة « الخفير » بل تتعداه الى المقاطع المختلفة في القصيدة كلها ، مما يجعل لهذه القصيدة تأثيرا وجدانيا عميقا على النفس .. ونحن نلتقي بهذه الصور الانسانية منذ البداية في هذه القصيدة :

.....  
الليل ممتد السكون على المدى  
لا شيء يقطعه سوى صوت بليد  
لحماسة حيرى وكلب ينبج النجم البعيد  
والساعة البلهاء تلتهم الفدا  
وهناك في بعض الجهات  
مر القطار  
عجلاته غزلت رجاء ، بت انتظر النهار  
من اجله .. مر القطار

.....  
ويلوح ضوء محطة عبر المساء  
اذ ذاك يتسدد القطار المجدد  
... وفتي هنالك في انطواء  
يا بى الرقاد ولم يزل يتنهّد  
سهران يرتقب النجوم  
في مقلتيه برودة ، خط الوجوم  
أطرافها .. في وجهه لون غريب  
ألفت عليه حرارة الاحلام آثار احمرار

وهكذا تمضي قصيدة نازك الملائكة تحرك نفوسنا بصورها الانسانية الحية ، هذه الصور التي تجعل من القطار عالما من المشاعر والتجارب النفسية ، ونحن من خلال هذا القطار نحس بالليل ، والوحدة ، والشوق ، ونحس بكثير من المشاعر النابضة التي تتحرك في نفوسنا مع حركة القصيدة .

وهذا كله شيء لا نجده في قصيدة العقاد التي تواجهنا بمجموعة من الافكار ولا شيء غير ذلك .

وهكذا تبدو صور الحياة اليومية في شعر العقاد فكرة صحيحة وجيدة ، ولكنها عند التطبيق تظل محصورة في نطاق الفكر النظري ... انه لم يستطع في شعره ان يضيف حرارة الوجدان والشعور على صور الحياة اليومية ، ولم يخضع هذه الصور للاختيار الفني السليم ، بحيث لا يكتب الاعمال يرتبط بتجربته النفسية والانسانية الخاصة ، ولم يستطع ان يخرج بصور الحياة اليومية من نطاق الافكار التجريدية الى مجال الصور الانسانية الحية التي تستطيع وحدها ان تؤثر في النفس وتثير الوجدان وتفجر ينباع الشعر. واذا كان العقاد يعتبر في ادبنا العربي المعاصر من اكبر الرواد الذين ابرزوا اهمية الحياة اليومية كمنبع جديد من منابع الشعر، فانه لم يستطع ان يستغل هذا المنبع بعد ان اكتشفه وأشار اليه ولم يستطع ان يدرك ما في هذا المنبع من كنوز فنية وشعورية .



عن نشيد البلابل  
اصغ واسمع وسائل  
فالتمس وصف قائل  
في الكراوين غنية  
والقمارى ما لها ؟  
ان تعداك قولها

في هذه الايات تكرر لنفس معاني المقدمة .. ولكن الايات جافة  
باردة خالية من روح الشعر .. انها مجموعة من التانييسات  
والتعليمات والتنبهات ، وهي اشبه بالشعر التعليمي الغالي من  
الشعور والانفعال .  
وهذا نموذج من غناء العقاد للكروان :

يا محبي الليل البهيم تهجدا والطير آوية الى الاركان  
يحدو الكواكب وهو اخفى موضعا من نابح في غمرة النسيان  
قل يا شبية النابحين اذا دعوا والنجل يفرب حولهم بجران  
كم صيحة لك في الظلام كانها دقات صدر للجنة حان  
هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة الوجدان  
ان لم تقيدها الحروف فانها كالوحي ناطقة بكل لسان  
اغنى الكلام عن المقاطع واللفى  
بث الحزين وفرحة الجدلان

هذا هو الكروان عند العقاد ... انه لا يرتبط معه باحساس معين ،  
ولا يكشف له بعض الذكريات والتجارب النفسية والانسانية ، ولا يحرك  
في قلبه انفعالات ومشاعر خاصة ، بل كل ما هنالك انه يشير  
لديه بعض الافكار الذهنية الباردة ، فالكروان يشبه « نابغا في غمرة  
النسيان » ، ثم مجموعة اخرى من الخواطر الجافة .. فصيحة  
الكروان في الظلام كانها دقات صدر ، واللفة التي يتق بها - رغم  
انها بلا حروف - هي اللفة الحقيقية لانها لفة الوجدان التي  
كانها الوحي ، وشاعر الحزن ومشاعر الفرح تفني الكلام عن اي مقاطع  
او حروف . ان الشاعر هنا لا يحرك في نفوسنا اي احساس ، ولا  
يقرب من مشاعرنا او يحركها بتجربة انسانية خاصة .

واذا تابعنا نفس منهجنا في المقارنة بين قصائد العقاد وقصائد  
غيره من الشعراء حتى نرى وجه الضعف والتقصير في شعره فاننا  
نتذكر هنا كثيرا من الشعراء العرب والشعراء العالميين ، وسوف  
نكتفي بمقارنة قصيدة العقاد عن « الكروان » وهي القصيدة التي  
اخترنا منها بعض الايات بأبيات مشهورة للشاعر العربي القديم  
« ابي فراس الحمداني » وهي ابياته عن الحمامة ، وقد قالها  
وهو في الاسر :

اقول وقد ناحت بقربي حمامة :  
أيا جارتا ، هل تملين بحالي ؟  
معاذ الهوى ! ما دقت طارقة النوى  
ولا خطرت منك الهموم ببالي  
أيا جارتا ما انصف الدهر بيننا  
تعالى اقسامك الهموم تعالي  
تعالى تري روحا لدي ضعيفة  
تردد في جسم ، يعذب ، بال  
أضحك مأسور وتبكي طليقة  
ويسكت معزون ، ويندب سال  
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلية  
ولكن دمعي في الحوادث غال

ماذا نسمي هذه الايات ؟ انها شعر بكل معنى الكلمة . فالشاعر  
يرتبط مع « الحمامة » برباط انساني عميق ، فيه نوع من الود

تبقي التجربة الثانية للعقاد بعد « اعاصير مغرب » وما فيه  
من شعر عن « الحياة اليومية » ، هذه التجربة هي تجربة ديوانه  
« هدية الكروان » وهي اسبق من تجربة عابر سبيل .. فقد صدر  
عابر سبيل سنة ١٩٣٧ بينما صدر « هدية الكروان » سنة ١٩٢٣ .  
وفي هدية الكروان استطاع العقاد ان يسجل في المقدمة فكرته  
الشعرية التي دفعته الى كتابة قصائده عن « الكروان » في هذا  
الديوان ، فهو يتحدث عن « الكروان » فيقول انه « يطلع عليك  
بهتافه من هنا وهناك ، وعن اليمين وعن الشمال وعلى الارض وفوق  
الذرى ، فيخيل اليك انك تسمع الى روح هائم لا يقبده المكان ولا  
يعرف المسافة ، اطلقوه في الدنيا على حين غرة فسرحتهم فتنة  
الدنيا وخبثته محاسن الليل ، فهو لا يعرف القرار ولا يصبر في  
مطار ، فانت تتلقى من صوت هذا الطائر الاليف النافر عالما من معان  
واشجان يتجاوب فيها تقديس المصلي القانت وحذب الحارس الامين  
وروح الطفولة ، ومناجاة الخطر المقبل ، وهيام الروح المنهوب بالحياة  
والجمال : عالم لا نظير له فيما نسمع من غناء الطير بهذه  
البلابل » .

ثم يتحدث العقاد بعد ذلك عن عدم التفات المصريين الى صوت  
الكروان .. ويتعجب انك لا تقرا فيما ينظمه المصريون « الا مناجاة  
البلابل واشباهاها ، على قلة ما تسمع في هذه الاجواء . فكانما العامة  
عندنا اصدق شعورا من الشعراء ، لانهم يلقبون المني بالكروان  
ولا يلقبونه بالبلبل ويصدرون عن شعور صادق ويتحدثون بما  
يعرفون . وليس عن تعصب منا للوطن نؤثر الكروان على البلبل  
وما اليه لان التعصب الوطني على هذه الصورة حماقة لا معنى لها  
في الشعر والشعور ، ولكننا نؤثره لان الإعجاب به صحيح يصدر عن  
الطبع الصادق ، اما الإعجاب بالطير الذي لا نسمعه فذاك محاكاة  
منقولة تصدر من الورق البالي وتؤدي النفس كما يؤذيها كل  
تصنع لا حقيقة فيه ، واخف الوقع له في نفوسنا ان يفحكهما  
ويغريها بالسخرية » .

هذا هو ما يقوله العقاد في مقدمته ، وكالعادة نجد ان العقاد  
يلبس هنا متبعا حقيقيا رائعا من منابع الشعر ، ويلتفت بحسه  
النقدي العميق الى ضرورة التجديد عند الشعراء المعاصرين ، بحيث  
يكون شعرهم تعبيرا عن انفسهم وواقعهم بدلا من ان يكون نوعا  
من التريديد والتقليد لتجارب لا علاقة لها بحياتهم . وبجانب ما  
نجدته في هذه المقدمة من افكار خصبه فاننا نحس بما فيها من  
صياغة شعرية جميلة ترتقي بالاسلوب النثري في هذه المقدمة الى  
مستوى الشعر الجميل المؤثر . على ان العقاد لا يكاد ينتقل من  
هذه المقدمة الجميلة العميقة الى قصائد الديوان حتى تسيطر عليه  
عيوبه التي تبرز في شعره وتؤثر على قيمته اشد التأثير . فهو  
ينظم قصائده بعقله وافكاره ولا يعبر فيها عن انفعال ، او تجربة  
انسانية حقيقية ، وتتحول القصائد الى مجموعة من الافكار  
الذهنية الباردة البعيدة كل البعد عن الاحساس والشعور  
والدفء .. بل ان العقاد ينظم نفس الافكار التي يعبر عنها في  
مقدمته ، والفريب ان تكون المقدمة اكثر شاعرية من الشعر نفسه .  
ففي قصيدة بعنوان « ببغاء » يكرر العقاد نفس افكار المقدمة عن  
الشعراء الذين يتغنون بالبلابل ولا يتغنون بالكراوين .. في  
هذه القصيدة يقول العقاد :

ببغاء ترنمت  
ايسن منا بلابل  
في سماوات موطن  
بالكراوين عامر  
ناج ما انت سامع  
بمسديح البلابل  
مسرعات المراحل  
ليس منها باهل  
والقمارى حافل  
يا اسير الاوائل

والإلفة والمناجاة والحوار ، فهو منذ البيت الأول ، يحاول أن يشارك الحمامة معه في حالته النفسية فيسألها « أيا جاربا ، هل تعلمين بحالي ؟ » ثم يقول لها انه هو . وحده المبحوح المحزون فهو البعيد عن أحبابه ، وهو صاحب نفس مليئة بالهموم . . ثم ينتقل الى نداء في منتهى السجود لهذه الحمامة « تعالي أقاسمك الهموم تعالي » ثم يصف لنا نفسه بصدق لا غرور فيه ولا ادعاء ، « فهو صاحب روح ضعيفة وجسم بال » ثم يتساءل لماذا تشكو الحمامة الطليقة ويسكت وهو مأسور ومحزون . . . لقد كان أولى من الحمامة بالدمع ، ولكنه يحاول أن يحافظ على كرامته وكبريائه .

أبيات من الشعر ، تعبر كلها عن تجربة الشاعر النفسية ومحتنته الإنسانية ، وتجعل الحمامة قريبة الى قلوبنا ، لأنها تشترك مع الشاعر في تجربة شعورية صادقة ، استطاع أن ينقلها إلينا في تعبير عذب جميل حساس . لقد جعل الشاعر من « نوح الحمامة » فرصة للكشف عن نفسه وجرحه ، وجعل من المقارنة بين حاله وحال الحمامة ما يجعلنا نعيش معه في واقعه النفسي ونتأثر به أعماق التأثير .

الفرق بين « العقاد » و « أبي فراس » هو الفرق بين التفكير الذهني البارد عند العقاد في حديثه عن « الكروان » والتجربة الإنسانية الحية عند « أبي فراس » في حديثه عن « الحمامة » . . والتجربة الإنسانية هي التي تثير الشعور والانفعال وتخلق الشعر الحقيقي ، أما الأفكار الذهنية فلا يمكن أن تخلق إلا ذلك الشعر الجاف الخالي من العاطفة والذي نجده في معظم قصائد العقاد .

وهكذا نجد أن العقاد يفهم الشعر ويتحدث عنه بوعي وعمق ، ولكن شعره مليء بالعيوب التي تجعله محدود القيمة قليل التأثير ، وأهم هذه العيوب أن العقاد يكتب الشعر تحت سيطرة أفكاره الذهنية المجردة ، فهو يفكر أولا ثم ينظم هذه الأفكار في قصائد ، وهذه الطريقة في التعبير الشعري تؤدي الى الجفاف والبرودة والبعد عن الاحساس العميق والانفعال الدافئ الحي ، إذ أن الشعر الحقيقي لا يولد أبدا من خلال الأفكار الذهنية المجردة بل يولد من قلب التجارب الإنسانية التي يعيشها الشاعر بقلبه ووجدانه ، وهو بعد ذلك قادر على أن ينقلها إلينا في صورة مليئة بالعاطفة والاحساس الإنساني ، ومن الواضح أن العقاد كان رجلا قاسيا على نفسه وعلى مشاعره وعواطفه ، فلم يكن يسمح لنفسه بأن يكون على فطرته وطبيعته وهو يكتب الشعر ، بحيث يكشف هذا الشاعر عما يحس به من اضطراب وقلق ، فقد كان العقاد يقاوم في داخله كل النزعات الإنسانية الطبيعية باعتبارها مظهرا من مظاهر الضعف الذي لا يسمح به العقاد لنفسه ولا يرتضيه لشخصيته القوية التي تعودت أن تكتم أحزانها وترتفع فوق هذه الإحزان . . مثل هذه الشخصية الصلبة التي ترفض الإفضاء والاعتراف وتحاول أن تترفع على الضعف الإنساني لا يمكن أن تلهم العقاد ولا أي إنسان آخر بأي نبض حقيقي من نبضات الشعر ، فالشعر أداة من أرقى أدوات القلب الإنساني ، وهي أداة قادرة على التعبير الصادق الحقيقي عما يدور في أعماق الإنسان من قلق وصراع وحزن وانفعال ، والشاعر الحقيقي ينبغي أن يكون مع شعره « عاري النفس » إذا صح التعبير ، أما إذا أخفى عن شعره حقيقة ما يعانيه فإن الشعر يفر منه ويهرب . وهكذا فعل الشعر مع العقاد ، لأن العقاد كان يكتم انفعالاته الحقيقية بل كان يقتلها في كثير من الأحيان لتبقى له شخصيته القوية القادرة على مواجهة العالم ومشاكله بالتحدي والعنف .

على أن تجربة العقاد الشعرية إذا كانت قد فشلت في معظمها وعجزت عن خلق شعر جميل له تأثيره على الوجدان ، فقد افلتحت

هذه التجربة الجافة بعض النماذج القليلة التي لا شك في أنها تعتبر نماذج شعرية لها قيمتها وتأثيرها على النفس ، وهذه النماذج القليلة ترتبط بمواقف معينة في شعر العقاد وفي نظرته الى الحياة . ويمكننا تحديد هذه المواقف في ثلاث لحظات شعرية .

اللحظة الأولى هي تلك التي يتخلل فيها العقاد عن القيود القاسية التي يفرضها على نفسه وانفعالاته ، حيث يحرص على أن تكون صورته هي صورة الرجل القوي المثالي القادر الذي لا يخطئه ولا يصف ولا يخاف ، وفي هذه اللحظة يستطيع العقاد أن يترك المجال واسعا لانفعالاته ومشاعره الحقيقية ويستطيع أن يرتد إلى بساطة الإنسان فيه بل ويستطيع أن يرتد كما يقول الدكتور مندور إلى الساذجة ، وفي هذه اللحظة يستطيع العقاد أن يعترف ويبوح ويكشف عما في نفسه من ضعف ، ومن هنا تخفت سيطرة الدهن على شعره ، ويستطيع أن يستقبل الحياة بفرحة خالية من أي تعقيد ، وكما يقول مندور أيضا « أن شاعرية العقاد هي تلك الشاعرية الساذجة التي استطاعت أحيانا أن تغفلت من العملاق وكبريائه لتتشكو الحياة ، كما شكاهها جميع الشعراء ، في لغة مباشرة ساذجة على نحو ما نرى في عدد من قصائده الأخرى . ومن القريب أن نلاحظ أن هذا العملاق الأعزب شديد الشفف بالأطفال ، رقيق الشعر في حديثه إليهم أو عنهم » .

هذا ما يقوله مندور عن لحظة الطفلة والبساطة والساذجة التي ينبع منها الشعر القليل الجميل في دواوين العقاد . . أما النفثة التي يشير إليها مندور فهي منشورة في الجزء الثاني من ديوان العقاد بعنوان نفثة أيضا . . وهي قصيدة صادقة مليئة باللوعة واللفه والاحساس الحار البعيد عن أي اهتزازات ذهنية باردة . يقول العقاد في نفثته :

ظمان ظمان لا صوب القمام ولا  
طلب المدام ولا الإناء ترويني  
حيران حيران لا نجم السماء ولا  
معالم الأرض في الغماء تهديني  
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا  
نيني ولا سمر السمار يلهيني  
غصان غصان لا الأوجاع تبليني  
ولا الكوارث والأشجان تبكييني  
شعري دموعي وما بالشعر من عوض  
عن الدموع نفاها جفن محزون  
أسوان أسوان لا طيب الاساة ولا  
سحر الرقا من اللاواء يشفيني  
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدي  
على الزمان ولا خل فيأسوني  
يديك فامح ضنى ياموت في كبدي  
فلست تمحوه الا حين تمحوني

وفي هذه الأبيات شعر حقيقي صادق مليء بالانفعال القوي والشعور الحار وهو شعر يعبر تعبيرا لا افتعال فيه ولا تكلف عن لحظة من لحظات الحزن والأسى وعن احساس مر يسيطر على قلب الشاعر ويضنيه .

أما الطفولة التي تثير عواطف العقاد وتملا وجدانه بالشعر الحقيقي والانفعال الصادق وتفك أغلال روحه وقيودها وتشده إلى البساطة والساذجة ، وقد سبق أن قدمنا في أول هذه الدراسة نموذجا من شعر العقاد في الطفولة ، وهذا نموذج آخر من النماذج التي اختارها مندور للعقاد ، وهي من خير النماذج التي

تكشف عما بقي في العقاد من شاعرية .

له قصيدة بعنوان « رثاء طفلة » يقول فيها :

زهرة كان وجهها	نسور قلبي وناظري
حملتها يد الردى	حمل من لم يحاذر
فتوات ولم يزل	عرفها ملء خاطري
يا ضياء تضمنت	له بطون للدجاجير
قد اجنوك في الثرى	يا جنين الضمائر
فالزمي الرمس حين لا	حلم في عين باصر
فاذا اقبل الدجى	وغفا كل ساهسر
فاطرقينا مع الكرى	حلمنا غير ناظر
وصلي عيشك السدي	كان احلام سادر
وامرحي في صدورنا	واضحكي في السرائر
ثم عودي اذا الصباح	ح تجلى ، فباكري
ان صعبا على الصفا	ر احتباس المقابر

ففي هذا الشعر الرقيق المؤثر - كما يقول مندور بحق - « لا نلمح انرا للمعلاق وجبروته ، ولكننا نحس روحا شاعرية لطيفة في رثاء تلك الطفلة التي يسموها الشاعر الى ان تعود في الحام لتمرح في صدره وتضحك في سريره ، واخيرا في هذا الاسى الانساني الذي بلغ الذروة في قوة الشاعرية المعبرة حيث يقرر الشاعر في بساطة انسانية فلة :

« ان صعبا على الصفا ر احتباس المقابر »

اما اللحظة الثانية التي نلتقي فيها بشعر جميل صادق للعقاد فهي اللحظة التي يعيش فيها تجربة نفسية واضحة تسيطر على روحه ووجدانه وتبتد به تماما عن التعميدات الذهنية المختلفة ، فيبدو امامنا فنانا يعبر عن شعور انساني واضح وتجربة شعرية نابغة من اعماق قلبه ووجدانه ، ومثل هذه التجربة النفسية الصادقة تعطي لقصيدته ، ولاي قصيدة من هذا النوع ، وحدة فنيوشعورية تسيطر عليها تماما ... ولنقرأ قصيدة « الحان والمسجد » للعقاد، وهي قصيدة قصيرة ولكنها قصيدة تتوفر لها كل عناصر الشعر الانساني الصادق الاصيل ، حيث ان الشاعر يعبر فيها عن تجربة نفسية واضحة محددة صادقة ..

يقول العقاد :

تريدين ان ارضى بك اليوم للهوى  
وارتاد فيك اللهو بعد التعب  
والقائك جسما مستباحا وطالما  
لقيتك جم الخوف جم التردد  
روسلتك اني لا اراك مليئة  
بلسلة جثمان ولا طيب مشهد  
جمالك سم في الضلوع وعشيرة  
تردد مهاد الصفو غير مههد  
اذا لم يكن بد من الحان والظلى  
ففي غير بيت كان بالامس معبدى

ان تجربة الشاعر هنا هي تجربة الحب الصادق الذي قاده حبه الى نوع من التقديس لحبيته ثم كشفت له الايام عما في هذه الحبيبة من عبث ولهو وبعد عن الشفافية والطهارة ، وهذه الحبيبة تدعوه الى الكأس والى جسدها الذي اصبح مستباحا بعد ان كان حبيبها مثالا للطهر والنقاء والجمال ... وهنا نحس نفس الشاعر العاشق باللوعة

الحقيقية ... فجمال الحبيبة قد اصبح « سما في الضلوع » ... والقصيدة مليئة بالصور الشعرية الرائعة مثل قوله عن لقاء حبيبته، ايام الهوى الصادق « ... وطالما لقيتك جم الخوف جم التردد » ... ثم قوله في هذا البيت الرائع :

اذا لم يكن بد من الحان والظلى  
ففي غير بيت كان بالامس معبدى

في هذه القصيدة الصغيرة الكبيرة في نفس الوقت نحس بلهفة الشاعر ولوعته ونحس بمرارة العاشق الصادق الذي لقى الصدمة في حبه ... وكانت هذه الصدمة جرحا في القلب والوجدان ، ولا شك ان هذه القصيدة قد صدرت عن تجربة انسانية صادقة مرة عاشها العقاد واحس بها احساسا حقيقيا عميقا .

اللحظة الثالثة التي نحس فيها بالشعر الحقيقي الجميل عند العقاد هي تلك اللحظة التي يمتزج فيها تأمله العقلي بالرؤية الشعرية الواضحة عنده ... والرؤية الشعرية عند العقاد لا تنضح وتصفو الا عندما يعبر عن شعور حي صادق يعيش في قلبه ويحرك وجدانه لا عندما يعبر عن خيالات ذهنية مجردة . وهذا نموذج من امتزاج التأمل العقلي بالرؤية الشعرية عند العقاد ... يقول العقاد في قصيدة بعنوان « هذا هو الحب » :

الحب ان ابصر ما لا يرى  
او اغمض العين فلا ابصر  
وان اسبخ الحق ما سرنى  
فان ابى فالكذب المتورى  
الحب ان اسال : ما بالهم  
لم يشقوا النظر والمخبرا ؟  
ويسال الحادون ما باله  
هام بها بهرا وما فكرا ؟  
الحب ان افرك من نملة  
حينا ، وقد اصرع ليث الشرى  
وان اراني تارة مقبلا  
وخطوتي تمشي بي القهقري

هنا نجد ان الشاعر يصور - في اطار من الرؤية الشعرية الواضحة - حالة نفسية خاصة هي حالة العاشق الذي يرى بقلبه لا بعينه والذي يحس بالواقع الخارجي من خلال امتزاج هذا الواقع بحالته الشعورية ووجدانه الخاص ... والابيات برغم ما فيها من الخشونة في الصياغة واختيار الالفاظ - الا انها تقدم رؤية شعرية لعاطفة الحب هي من اجل الرؤى واصدقها واكثرها عذوبة وشاعرية .

هذا هو العقاد في لحظاته الشعرية القليلة النادرة والتي يقدم فيها شعرا حقيقيا مؤثرا بعيدا عن طريقتة التي تسيطر على معظم قصائده وتؤدي الى ضعفها وخلوها من روح الشعر الحقيقي ... هذه هي لحظات العقاد الشعرية الثلاث ... لحظة انطلاقه وعودته الى فطرته البسيطة الخالية من القيود التي يفرضها على انفعالاته وعواطفه ... ولحظة التجربة النفسية المحددة التي تهز قلبه وتسيطر على وجدانه ... ولحظة الرؤية الشعرية الواضحة التي يمتزج فيها التأمل العقلي بالانفعال والاحساس والعاطفة ... وهذه اللحظات الثلاث قليلة في شعر العقاد ... ولكنها مع ذلك لحظات ثمينة غنية بالشعر .

رجاء النقاش

القاهرة

## علي سليمان

### رحلة الانساع

تجيشين كوشي ..

وليس به غير أوعية

أفرغت أمسها

ورائحة من لهيب انبثاقي

وبعض بقايا

تشير باني تسلخت

من قشرة الامس والان

مازجت

وجه الاقاصي ..

تجيشين !!

ويبحث كفاك عني !!

عبرت غدي ...

تداخلت في جرية النسغ

في رعشة الخضرة

الاتيه

وهاجرت في قارب

الريح

في لهفة الاشرعة ..

...

تحاول كفاك ، ان تتلمس

كيف اغادر امسي

تحاول ايقاف نهر

انتقالي ، وصيرورتي

امحاء تخومي

اختلاطي

بما يتمخض في رحم

الكون

عبر تراب التنجن

خروجي من قشرة الان

عبوري ضفاف الذي لا يكف

عن الدفق

والانتقال ..

تشدين لون

شرودي

تشدين لون اغترابي ، بكفيك

يا عبث المستحيل !!

وتبكين !!

يخيفك اني تغيرت ؟

لبست التحول

ثوبا

ليست المحال ،

يخيفك اني تشعبت

بالامس

واليوم

والغد ..

اني انتشرت بلحم

المسافات

باللون بالظل

بالاغنيات ..

بنسغ الزمان الذي لا يكف

عن الاشتعال

من الانطفاء

من البدء

من تربة الانتهاء

واني تدافعت في موجة

لا تكف عن النبض

والانشاء ..

...

وتبكين !!

من انت ؟!

أركض خلفك

خلف تشظييك

خلف عبورك ، خلف توالدك المتتابع

خلف اختفائك

في رحم الليل

في قشرة الضوء

في خضرة الاشتعال !! ..

عيونك ..

يا رحلة الخوف

أعرفها كل يوم

واجهلها

كل يوم ..

عيونك ، أسرجها الريح

راحلة في شعاب

المسافات ...

الا وقفة

أسترد من الامس شيئا ..

ولو ذرة من رماد اشتعالك

ايماضة من لهيب الاقاصي

بعينيك ؟

الا وقفة

استريح بها

من مطاردة الوهم

والمستحيل ؟! ..

دمشق

# البديل

عي البده كنت واهما .

كان ظني معتلا : الصدفة وحدها هي التي اوجدتني في هذا الفار الذي يسميه صاحبي وبقيّة ابناء جنسه « الغم » . لا زلت أسير شهوة تبحث لهذا الموضع اللحمي تعريفا آخر ! الميناء السري مثلا ، حيث ترسو هذه السفائن الصفار البيض على الصفتين ، الطليسا والسفلى ينسق وثنى .. الواحدة بحذاء الاخرى . هذه السفائن التي تسافر ولا تسافر !

لكنني الآن - فقط - طفتك أدرك ان ليس بالصدفة وحدها يتواجد الشيء ، ان لم يكن ذا قابلية غريزية للانتماء والنمو ، وقد اوجدت على هذه الحال في فك صاحبي السفلى مع بقية اقراني دون ان يبدو لي انا ذا الظن المعتل - ما يختصر شاني او يهيني امتيازا ما : تسعى اليّ اللقمة فارتد ذعرا من ان يكون نوعها ايداليا ، لكنني لن اتوانى عن اداء واجبي - الجرشي ، وايصالها بمؤازرة « اللسان » الى الحلقوم .

آه ! كم اقلقتني هاته اللحمة التي تمتد فوقى كخيمة ساقطة ، خاصة عندما يطلق صاحبي بالكلام ، فهو كثير اللغو وجشع النفس لا يبارح الماكل الا بعد تخمة فاضحة وتجشؤ كريحه ، ولا ينقطع عن ثورته الا وتتشنج حباله الصوتية ويصرخ به التعب : صه !

عرفت الحسد لأول مرة عندما سمعت من يقول لصاحبي :

- اسنانك بديمة !

كنت أدرك القصد المنسلخ عني ، اذ ليس تظهر للعين سسوى « القواطع » و « الانياب » ، لكن دوري ك « سن » داخل هذا الميناء اللحمي لم يكن يقل أهمية عن دور « الظواهر - البديمة » ، بيد ان اختفاء موقعي عن مرمى النظر انتزع أدنى قيمة لي تستحق التنويه !

مكنت مستقرا في موضعي ، حيث يمتد جذري الى العمق كشجر جبار . اسمع عن الكلايب وطبق الزوائد المهمة فاعجب كيف تقوى الكلابية على من كان في مثل موضعي وانفرازي ، ولشد ما كان يرعبني هذا السرطان الذي يقال له عن سوء تقدير لغوي « حلوى » ، فكل قطعة منها كانت تزعجني وتصبني اكثر مما تعب صاحبي ، فنسهر

الليل مما ، لكن شراسته تنسيه ما فاساه في يوم فانت فيعيد الكرة مع قطعة أخرى ، فيسعد حيناً ثم نشقى معا حتى أدركني التعب وعجزت عن المقاومة وتعب هو الآخر من الالم .

\*\*\*

كانت لحظة لا تنسى حينما أدرك صاحبي عيادة طبيب ، فرايت للمرة الاولى هذه الآلات المعقدة مرصوفة فوق رف زجاجي وآثار دم مبسوق فاخترقني الجزع وتمنيت جناحا مهربيا من هذه المجزرة ، لكن التمني أجهضه الواقع الذي ظللت مزروعا فيه !

جلس صاحبي على المقعد ، و .. شكاني الى الطبيب الذي بدا متبلدا كنبات الصبار ، وهالتي غزو حزمة قاسية من الضوء الصناعي للميناء ، ثم .. امتدت اليّ آلة تنتهي بدبوس دقيق ظل يخترقني حتى أغمي عليّ من الالم بينما كان صاحبي يتنمرغ مع الطبيب فسي حديث مشعب حول مصيري ، وسمعت أيضا كلمة « قلع » ، لكنني لم أع لها مفزى يخيفني ، وفجأة جاءتني مطرقة تجريبية تختبر مسدى ثباتي فتوجعت للضربة ، وكانت ثانية و .. ثالثة و .. لم أصرخ ، كنت أدرك ان ليس لي صوت يسمع ولا صرخة نستجيب ولا استفادة ، أثرت الصمت ، عله يكون الرد على هذا القباء الذي يكتنفني : كنت محاطا بجدران صخرية ذات جنود صماء . مرت فترة صمت قبل ان يفرقوني بقطننة بليلة بسائل اصفر خادع لم يتفاعل معي اطلاقا .

وأدركني ثانية الآلة التي تنتهي بدبوس دقيق ، وتبخر مني الخدر تماما عندما سمعت الطبيب يحادث صاحبي :

- ثمة ثقب ! انه السوس !

- ورد صاحبي مستهتما :

- والحل ؟

- هز الطبيب منكبيه :

- سنرى بعد .. علاج .

- كم سيدوم ؟

- أيام .. أيام ..

- وبمدها ؟!

- سنرى ...

وطفتنا بتعادنان حول المرض الذي يسكن في داخلي ، وصعقتني الدهشة كيف أنني « مثقوب » منذ مدة طويلة دون أن يكون لي أدنى علم بذلك :

– لعن الله ( الحلو ) أنها أسّ البلاء !

رد صاحبي بشفاق أبغضني حتى الجذر :

– لكنني لا أتناولها إلا نادرا جدا !

رفع الطبيب يده اليمنى وأشار بأصابع ثلاث :

– أمامك ثلاثة حلول !

وقبل أن يبادر صاحبي – كعادته – بالاستفهام ، قال الطبيب :

– .. أما أن توافق على حشو « الثقب » بأحد المعادن السائدة

أو توافق على تغليفه بأحد المعادن السائدة أيضا ، أو توافق على ...

– نعم ؟!

– على القلع !

– وهل لي بمعرفة أنواع هذه المعادن ؟

زفر الطبيب بضيق لم أفهم له مبررا ، قبل أن يجيب :

– السائدة عندنا : الرصاص ، الفضة و ..

وتلوقت من خلال كلامه طعم الاغراء حين صار يسهب في ايضاح

مزاي كل معدن على حدة .

وتملكني الضحك وأنا أتخيل نفسي مرتدبا أحد المعادن السائدة ،

لكن سرعان ما ضربتني الحيرة حول ما اذا سيكون بمقدوري التنفس

وأنا قابع داخل هذا الرداء المعنوي !

أوما الطبيب لصاحبي بالتهوؤ ليطلع على عينات من هذه الأردية

كانت مرصوفة بنسق ديكوري فوق رف داخل دولا ب زجاجي يتكسى

على حائط الزاوية القريبة من شرفة تطل على المدينة الكبيرة التي

تبدو من هذا « الفوق » كقرية محدودة جدا يمر عليها الجراد .

\*\*\*

انهمك صاحبي بنظرة سمكة ميتة من عينييه المجانيتين ، للمدينة –

القرية بلا معنى مقول ، قبل أن يلتفت الى الطبيب ليقول :

– ما هو أرخص هذه المعادن ؟!

ثم كمن استفاق أكثر :

– يا جاهل ! الضرس لا يرى ، فلا ضرورة لطلاء واجهة خلفية لا

تنوشها العين !

أحسست تماما أن السائل الاصفر الخادع قد انقشع عن سطحي

وطفت اغتسل بماء العيون المملح وأرتج في مكاني كرافص باليه مهووس

حتى أخذ صاحبي بالانين وتهالك على المقعد وهو يستقيث ضاربا الكف

بالكف :

– ساموت !

دنا الطبيب وأغرقني كرة أخرى بذلك السائل اللعين الاصفر ،

لكنه ظل عاجزا ليس فقط عن التفاعل معي بل مع ماء العيون المملح

أيضا ، وادركت أن لا فائدة ترجى من النعيب فأخلدت الى التلج !

– والان ؟!

– بعض الشيء !

واتفقا على موعد للقاء حول مصيري ، لكنهما لم يفررا صراحة نوع

هذا المصير ، وهذا مما ضاعف من قلقي ، لكنني – مبدئيا – احتطت

دراية بأن لا مفر من مجابهة أحد المصائر الثلاثة : الحشو المعنوي أو

القلع أو التغليف المعنوي . وقبل أن يخطو صاحبي آخر خطوة له من

باب العيادة التفت الى الطبيب بلهفة يسأله :

– لم تجبني عن أرخص المعادن !!

ضحك الطبيب عن اسنان رديئة تفجر خزان الرئاء :

– الرصاص .

ثم كمن يتحدث مع نفسه :

– « آخر خبر ( صحي ) فاجاني أن كل عضو مهما يكن حجمه

وموقعه ويقوم بأداء دور ما ، لا بد أن ينمو له فم وفم السن هو هذا

الثقب الذي يتوجب نتيجة للمرض !! »

\*\*\*

.. ومرت الايام المحددة ..

ونفض صاحبي ، على غير عادته ، باكرا و .. تمرخص و .. اغرق

الميناء اللحمي بالماء البارد فأوجعني في العمق ، وكنت حائرا جسدا

حول ما سيؤول اليه مصيري الذي كان مضيقا كالفاق الذي يرى ولا

يرى ، لكن صاحبي لم يعرف الخجل أبدا وهو متجه الى الموعد .

لنعلن

صدر حديثا  
عن دار الطليعة

\* العين ذات الجفن المعنوية  
( رواية )

د . شريف حتاته

\* حول الخط الاستراتيجي العام لحركتنا وثورتنا  
ناجي علوش

\* مقالات في الاشتراكية  
د . جمال اتاسي

\* ٦ تشرين بين التسوية والتحرير  
د . الياس فرح

\* ألف باء اثنيونية  
بوخارين – بربو براجنسكي  
ترجمة فواز طرابلسي

دار الطليعة – بيروت ص . ب ١١١٨١٣

## سالم الخباز

### زمن العشق ..

ارتجئت أبواب الملكوت امام العين ...  
ظننت الرحلة عودا ...  
الابحار وراء الشيء المجهول يخيف انفس ...  
او يتحول ضوء قناديل الدرب حجاره ...  
تتهاوى فوق الراس

\*\*\*

احترق الفكر يمئتي الراحل ان الاتي  
غاف في ملكوت الرب وراء سماوات مبيع  
قد ينهض في زمن الرفض ...  
ياكل المدن الغافية البلهاء ...  
هذا زمن العشق الاول

\*\*\*

العشق تجلّ ... والملكوت النازل نار  
العشق فداء ...  
والراحل آت في الاشياء  
العشق نداء ...  
والروح تفنّي ...  
- يا كل المدن الفانية البلهاء  
هذا زمن العشق الاول

\*\*\*

الرحلة عود ... حين يكون العود رحيل  
- من لا يعلم ان المعرفة الاولى كانت نبع الائم ...؟

ان تعرف تدب ...  
فارحل ازمنه اهر زدحمت ،  
والمدن حاوية اوردج هتاف ...  
- اه لا نبع في الصحراء ...  
فزرحل .  
قد يحرق صمت يصير رمذا ...  
او يرجع يرجع حاما سيفا ... يغمد في اعناق  
الجيل اساقط بالاوحل  
عريت الآلهة اوى احترقت .  
صارت فوق طرفات العابر اشواكا ،  
من يعبر ، ينزف

\*\*\*

الصحوة ما زالت سكره  
وبراق نبي الله مطيئة عرج  
وكتاب الثورة في اعرف الانفس ابيض يقرؤه العمي  
وصراخ الصور . ونقر المناقور نشيد الصم  
هل غادر مكة سيدها ؟  
هل سمع الصم المناقور ان النائم فيها  
ما زال يعانق حلم ؟  
ام ان النائم ما عاد يحس بطعن انصل ؟  
مدني ارتجئت ..  
غاصت في الرمل عيون الله .  
بكيت ، بدأت أغني  
- آت فجرك آت

الموصل



## قرأت العدد الماضي من الاداب

### الابحاث

- تابع المنشور على الصفحة - ١٣ -

حاوي وجيله ، وهو الاعتماد على الرؤيا وليس على الواقع ، والتعامل مع الاحلام وليس مع الناس ، وكانوا بذلك نوابا حقيقيين للمآزر المزيف ، كان لعازر يعيش بالجلاد والكاهن ، هو نفسه البرجوازية التي اعجبتها لعبة الانبعاث الحضاري لتغطي بها عملية النزح الشرة للعرق . وكان الشعراء والمثقفون هم كهنة اللعبة وهم وقودها عند الضرورة . ولهذا عاد خليل حاوي كما بدأ معبرا عن حالة من العبث الوجودي . وانتهى في « بيارد الجوع الى اليقين » ، كما بدأ في « نهر الرماد » الغالي من حيوية صناع المستقبل الحقيقيين . وكان ديوانه « الناي والريح » هو قمة كهانته وتركيزه بفكرة الانبعاث التي لم يكشف زيفها الا فيما بعد . ولم تساله رينا عوض : انبعاث ماذا ؟ واي حضارة هذه التي كانوا يريدون بعثها ؟ يقول احمد علي في رده على دراسة الحبيب الجحاني المعنونة « احياء تراث الفكر العربي بدينامية اساسية لبناء مجتمع عربي حديث » - وهو عنوان ينتمي لفولة الانبعاث الحضاري التي تعني بها خليل حاوي مكرزا ومنكسا ثم عمليا مبثيا يمز عليه حتى الايمان الغيبي - لا اظن ان هناك تناقضا بين العبث واليتافيزيقا - يقول علي « ان الفكر وليد الصراعات الاجتماعية وسلاح بيد الطبقات المتنازعة وهو يعبر عن فصول متتابعة من ملحمة نضال الانسان لاختضاع الطبيعة لاحتياجاته والانتصار على الموت عبر تحديد الحياة في سياق ابداع واوفر اشراقا وحرية ووعيا ، وعندما نهض اليوم لبناء مجتمع جديد مغاير الى درجة قصوى لمجتمع اسلافنا القدما ، من حيث الاهتمامات والفضايات المطروحة والازمات الروحية والنظم الاجتماعية ، لا يمكن ان يكون فكرنا العربي السالف الذي كان متقدما في عصره لبنة حقيقية في تخطيط مستقبلنا » . . ربما كانت مأساة خليل حاوي هي خطأ الرؤيا أصلا - فضلا عن كونها رؤيا - . ان البدء بالانبعاث هو خطوة للعبث في قبور الحضارات وقبور الافكار ، وهو معانقة للموت كان لا بد ان تقود خليل حاوي الى ما قادته اليه في هذه القصيدة التي تدن بقسوة مفرطة اي محاولة لحياء الميت من الافكار او الناس او النظم الاجتماعية او الحضارات ، لكنها تنتهي نهاية تشبه بدايتها ، وبحسب تحليل رينا لها « يموت الشعب وينتصر الشر على الخير ، وتعاني الاقلية المثقفة - التي ما زالت تشعر بالمأساة وان كانت لا تملك سبيلا الى الخلاص منها - مأساة الشعب والحضارة اللذين وصلا الى موت لا انبعاث بعده » . وبسبب عجز رينا عنسوس عن ادراك الدور الكهنوتي الذي لعبه خليل حاوي وبعض مفردات جيله - ربما بسبب خطأ الرؤية - في اللعبة الديماغوجية البرجوازية : لعبة الانبعاث ، عجزت بالتالي عن ادانة هذا التركيز الجديد برؤيا شهوة الموت التي تدمر كل شيء ، واذا كان هناك من مات او اقلس فهو تلك الشرائع الديماغوجية الكاذبة وكهنتها ، وليس الشعب .

ولا ادري لماذا اصرت سلافة العامري في رصدها للامح « الحب في ادب نجيب محفوظ » على تقييد نفسها بالاسباب او المحاذير الثلاثة التي اوثقت نفسها بها في مقدمة مقالها والتي اقلت ظلا كثيفا على موضوع من اهم موضوعات ادب نجيب محفوظ . ولست وافقها على ان « روض الادب قد امحل وغرق في خضم السياسة بين اليمين واليسار تارة ، والالتزام وعدم الالتزام تارة اخرى » . صحيح انني انزعج مثلاً احيانا لما تحدثته السياسة من افساد للعلم وللادب عندما تستخدم بمفهومها كعمل يومي تكتيكي يحول العلم الاجتماعي والادب

المبدع والنقد - الى مجرد شعارات ضخمة يخفي بها بعض الباحثين وبعض الادباء ضحالة موهبتهم ، لكن هذا لا يعني ان السياسة تفسد العلم على اطلاقها ، كما ان العودة الى الينابيع - وهو ما قررت ان تطفله الاستاذة سلافة - لا يعوقها اليمين واليسار - او الالتزام وعدم الالتزام ، الا اذا كان معنى الينابيع لديها هو تجريد العمل الفني من موضوعه والنظر اليه خارج الزمان والمكان واعباره مطلقا لا يعالج مجتمعا معينا في زمن معين . ولعلها محض صدفة ان طلبه معهد غوريكي الادبي في موسكو الذين نافسوا رواية نجيب محفوظ « اللص والكلاب » قد تنبهوا الى بعض معلوماتهم عن التجربة السي صدر عنها نجيب محفوظ وهو يكتب روايته ، وطلبوا توضيحات عنها وارتبط ما ادلوا به من آراء بهم هذه الظروف ، وهو بهم لم يكن كاملا . لذلك ختم « ألكسندر كالانوف » الندوة بقوله : « فهم اي عمل فني لا يكون تاما اذا لم تكن على معرفة بتاريخه البلد الوطني » . وبالقطع فان الاستاذة سلافة اكثر علما بهذه الظروف من طلبة معهد غوريكي واكثر واقرب فهم لنجيب محفوظ منهم ، ومع ذلك ففسد تجاهلت كل ما تعلم . ولتعلنني الاستاذة سلافة اذا استخدمت الرخصة التي اباحتها لي بالاختلاف معها في هذا الرأي الذي اطلقته ، ولعلي في هذا الصدد الاحظ ان الحب في ادب نجيب محفوظ ليس مجرد علاقة سيكولوجية بين فردين ، ولكنه في الاصل جزء من مجموعته متشابكة من العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذه العلاقة ، وانتي تسئل كل طرف من طرفيها لم تتحكم فيها بعد ذلك ، وبينما ترفض الاساسية سلافة مفهوم الحب « كظاهرة محض عضوية » فانها تتحمس لمفهومه الحب كما قالها احمد عاكف وهي مقولة ترفض الواحد كما ترفض الجماعة ولكنها تنتمي للآخرين « الانسان يفقد نفسه في الجماعة ويفرق في الكآبة والوحدة ولكنه يجدها عند اليقه » . وربما لهذا السبب انطلقت الاستاذة من مفهوم « يرى الحب هو القطاع الرئيسي من قطاعات الحياة » . ودون تقليل من اهمية الحب فان تجاهل البعد الاجتماعي له يجعله استدراجا لاثنين من البشر الى عالم خاص بهما بعيدا عن كل هموم الحياة ، وما اظن ان علاقة واحدة من علاقات الحب في عالم نجيب محفوظ تندرج تحت هذا المفهوم ، وقد أدى تجاهل الاستاذة سلافة لهذا البعد الى اصدارها احكاما قاسية على بعض العلاقات الهامة في ادب محفوظ . فقد اعتبرت حب احمد شوكت لسوسن حماد في السكينة صلة « شاحبة ضعيفة غير قادرة على اثارة اي اختلاجات في اعماق الانسان » . فاذا تذكرنا ان علاقة احمد وسوسن هي علاقة من النوع الرافي لانها تكونت خلال التزام مشترك بمواجهة المعركة الاجتماعية ، وانها لم تكن مجرد تفاعل محدود بين فئتين يسمى كل منهما لاسعاد نفسه او حتى لمجرد انجاب اجيال جديدة ولكنها علاقة ابدى مدى واكثر فاعلية وثائرا وهي نمط لعلاقة الحب المتجددة التي تخضع لبمدي الاشتداد والاستمرار في نفس الوقت . وبالنسبة للمرحلة الواقعية في ادب نجيب محفوظ فانه قد اهتم بعالم البرجوازية الصغيرة وقدم تشريحا سيكولوجيا وسيكولوجيا لانماط متعددة منها في مراحل متعاقبة من تاريخ مصر ، ومعظم قصص الحب في هذا العالم المحفوظي لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تعالج بها البرجوازية المصرية همومها ، بدءا بالنفالم الاخلاقي ومفاهيم الشرف والصيب وانتهاء برعبها الاقتصادي السذي يجعلها باستمرار تعيش في يوتوبيا رجعية او تنطلق لبناء عالم مثالي - لدى نماذجها المثقفة - يحول المرأة من انسان الى مسلاك يسقط الانسان عليه كل احلامه المحبطة وآماله الضائعة ، وهو عالم نـسرى نماذج منه في علاقة كمال عبدالجواد بعائدة شداد وهي اهم العلاقات في عالم الحب لدى نجيب محفوظ . ومع ذلك فقد اهتمتها الاستاذة سلافة تماما . وعندما يصرخ حسين كامل علي معبرا عن رغبته في الزواج من ابنة احمد بك يسري في « بداية ونهاية » : هذه هي الحياة اذا ركبته فقد ركبته طبقة باكملها ، يعكس شكلا آخر من اشكال ذليلة البرجوازية الصغيرة وظموها المجنون للصمود ورعبها

القائل من السقوط والسعي للارتفاع بامتطاء امرأة من البرجوازية العليا أو بالتعب في الأرستقراطية ، كما فعل كمال عبد الجواد . وعلاقات الحب بهذا المفهوم لا يمكن فهمها مع اهمال العلاقات الأخرى في عالم نجيب محفوظ وهو ما فعلته الأستاذة سلافة بمحاولتها الرجوع الى الينايب فعادت على الفراغ وأضاعت علينا ثمرة الاستمتاع برؤية حساسة وشفافة لهذا العالم ، ولعلها تكمل ما بدأت دون أن توثق نفسها بمحاذير لا داعي لها .

وربما كان الحوار الذي دار حول نجيب محفوظ في « معهد فوري الادبي » نموذجاً على الناحية الأخرى لمحاولة الفهم ثم المعجز فالكف عنه . وفكرة المعهد في حد ذاته نموذج لمحاولة تاصيل التيارات الفكرية والأدبية من خلال هذا المعهد الاستراتيجي الذي يدرسون فيه على مستوى عالٍ ولخمس سنوات متصلة برنامجاً دراسياً على مستوى حرفي كبير . هنا نجد صورة أخرى يفقدنا عالمنا العربي الذي يعيش أسيراً للكثرة الصامتة وللقلّة التي تفقد القدرة على التفاعل في عالم ينشد وحدة قومية ومع ذلك لا يقرأ بعضه البعض - هذه أول مرة أقرأ فيها باحثاً ممتازاً كأحمد علي مثلاً - تلك واحدة من ظواهر المونولوج التي أشار اليه يوسف إدريس في فكرته الباهرة التي تنبه الى أخطر الظواهر التي نعيش فيها . وبرغم التلخيص المركز الذي قمته « الآداب » للنودة والردود التي قدمتها فقد كنت أود لو نشرت « الآداب » نصها الكامل وفتحت حواراً حولها وبعض الآراء التي ردت أو أكملت فكرة يوسف إدريس لا تنفي الفكرة في جوهرها ، وبينما يرصد يوسف إدريس هذه الفكرة تحزن كلمات سهيل إدريس وهو يتحدث عن الندوب التي أصابت « الآداب » في معركة حرية الفكر والتعبير ، ذلك ما كنت أود أن يعلمنا إياه محمود العالم ضمن ما عاد يعلمنا إياه ، ويضعه ضمن تفاؤله المشروط ، لصله لو فعل لقادنا الى القاء نظرة على الحقل العربي ولوجدنا بدل ألف زهرة متفتحة انتشاراً مربعاً لآلوية الزوايح والتوايح وأزهاراً قانلاً للخلجان والصبار والأشوال !

القاهرة

## القصائد

- تابع المنشور على الصفحة - ١٥ -

أن تقترحي سني

فأنا .. بين عناصرك الأربعة .. الأول ..

أن هذه اللوحة الجديدة الفاتنة ، للشاعر العراقي الكبير ، إضافة ثرية الى تكويناته الشعرية التي تشكل منعطفاً بارزاً في رحلته الشعرية منذ قصيدته الفريدة « البحث عن خان أيوب بالبيدات من دمشق » . فالواقع أن الشاعر يمتلك قسرة هائلة على التسلسل : النفاذ دون جلبه أو قرعة ، في تواضع شديد أسر ، غير حافل بالبهجة الزاغقة ، وهو دائماً في مسافة ما بين الألوان التي تخطف البصر لكنها تخاطب التأمل وأمعان البصيرة ، ألوان الظل ذا صبح التعبير ، أنها أنسب الألوان لاطلاق العنان لقدراته الغدة على لتحليق ، واصطياد العلاقات بين الأجزاء البعثرة المتباعدة ، ووضعها في البنيان الشعري وقد اكتست دلالتها الفنية والإنسانية ، وأصبح لها صوتها الهادي « التسلسل » ، تماماً كتناول الشاعر ذاتها : بادئ ومتسلل .

مثل هذه اللوحات الشعرية ، يفقد جماله وغناه إذا نحن حاولنا

تجربته من مائه وأخراجه من مزيج الوانه ، للتحدث عن مقاصده وأهدافه ومرامييه ، أن العناصر والمفردات هنا مختارة بعناية شديدة تسلمنا الى الاحساس بالتلقائية ، والظلال التي ترميها الصور الشعرية والتراكيب متداخلة ومتآذرة ، تنساب طبيعة في خدمة العمار الكلي للوحة ، و « العشب والليل والشعر » تصبح عناصر تجربة ذاتية ووجودية في الوقت نفسه . ويفتح الباب واسعا أمام الاجتهاد والتأويل .. وهي سمة الفن الاصيل العظيم :

عبثاً .. يا سيدة الزمن الثقيل

فالعشب المائل بين الصفرة والنجم البارد .. طال

والليل المتناول .. طال

والشعر على الناصية الثورية .. طال

يا سيدة الزمن الثقيل

فلنمناقرأ حتى الآن كتاباً أول ؟

في مؤملي ، أن تمنحنا استرخاءات التأمل هذه ، لوحات شعرية أخرى ، تنطق بمثل هذا الجمال الأسر ، وهذه الشاعرية الاصيل المتفردة ، وهذا العطاء الثري بتجربة الحياة وتجربة الفن معا !

\*\*\*

ثلاث قصائد تلتقي عند « بابلو نيرودا وشيلي » ، هي : السى بابلو نيرودا و « تشيلي في القلب » و « النجمة البربرية » للشعراء : فؤاد الخشن وعبد الكريم كاسد ومحمد علي شمس الدين . تحتفي أولى هذه القصائد بالفكرة والمعنى ، بينما تنكس الثانية على الصورة الشعرية وتبرزها وتؤكد ، أما الصورة الثالثة فتمزج بين العنصر الماساوي لدى لوركا ونيرودا وكلاهما ضحية للبربرية والصف النعوي . وتظل القصائد الثلاث تدور في إطار الشجب الإنساني لهذا العار المتمثل في قتل « نيرودا » شاعر الحرية وصوتها في أميركا اللاتينية ، لكن هذا الشجب نتيجة التركيز على المعنى والفكرة ، يصبح مستيقظاً أكثر ، مباشراً أكثر في قصيدة فؤاد الخشن :

فالنور الطمون سيسطع

في الدنيا رغم خناجرهم

يفلت من قبضة سجنانه

ويضيء بلاداً لن تخضع

لعديد « الجزمات » المأجورة

لكن هذه « الجزمات المأجورة » تلاحقنا أيضاً في قصيدة « عبد الكريم كاسد » :

وتبقي الساعة دقتها الأولى

حتى يتناوب في الساعات الجند وتصمت كل الساعات

وترن الأحذية للماعة فوق الاسفلت

ويدوي الصمت .

ثم يفاجئنا تحول النفس الشعري الى نفس نثري في النصف الثاني من قصيدة « النجمة البربرية » . ونصبح أمام مستويين من الأداء الشعري ، مستوى يمتلئ بحرارة الشعر وإيقاعه وتوتره ، ومستوى نثري يحكي حكاية بابلو واستشهاده دون أن يضيف لها بعداً شعرياً . ثم هذه النقلة ذاتها من الشعر الى اللاشعر تبقى شيئاً غير مبرر ..

على أي ، لقد أخذتني القصيدة الثانية ، قصيدة « تشيلي

بين الوجوه التي احترفت بؤسها  
بيننا

هذه القصيدة ، البكاية ، المحرورة الشجن والفرح ، الواعدة  
من خلال دموع البكاء ، والمبشرة بالخلاص من بين ثنايا الظلام ، تنصير  
بين أصابع كلماتها المرسومة بدقة ومهارة ، عذابات القلب الانساني  
المثقل بالتركة الفادحة ، وتحملنا في خفة طائر « النورس » على تجاوز  
هذا الحيز من هموم العصر والوطن ، باللمح دون الإشارة ، والايحاء  
دون الإفصاح ، فالاشياء كلها تتتابع في دورة واحدة ، والسدورة  
الواحدة تفضي الى فرح الاطفال ..

واهلا بهذا الشعر الرائد .. القادم من العراق ..

\*\*\*

اقفز على بعض قصائد العدد الماضي من « الآداب » ، رغم أهميتها  
وجمالها ، لاصل الى قصيدة نشأت المصري : « نقوش جرح في وجه  
الزمن » . تستوقفني هذه القصيدة من بين بقية القصائد لأهميتها  
كمرحلة جديدة في الرحلة الشعرية لهذا الشاعر الشاب الدؤوب .  
انه هنا يتخلص من معظم القيود التي كانت - من خلال قصائده  
السابقة التي طالعتها له على صفحات « الآداب » - تحده عن  
الانطلاق وتجاوز دائرة الاحكام المطلقة . كانت هذه القيود تجعل من  
معظم قصائده وعظا أخلاقيا نستمتع الى خلاصة نتائجه دون ان نطالع  
حيثياته أو عناصره الأولى . والحيثيات والعناصر الأولى هي مسادة  
الشعر وجسده الحي . في هذه القصيدة يبدأ الشاعر نشأت المصري  
بداية جديدة ، جديدة تماما ، على عالمه الشعري السابق :

تحسبني عرقا يدك المبتلة  
حتى حدث عني لوئي  
عجبا ، حين تلامسني ، في التو تخالسنني ،  
تبني اهرامات النار

هذه الصياغة النقية المحكمة ، وهذه الموسيقى المطردة المتنامية ،  
وهذا الشجن المأساوي المغمج حبا للانسان والحياة ، وهذا الانفتاح  
العميق على مكونات النفس ، والافضاء الهامس الحي - ولكن في  
غير مواربة أو مداواة - بكل ما يمتلي به القرار البعيد ، وهذه  
الصور الشعرية الجديدة التمايزة ، والمتناثرة على سطح هذه اللوحة  
الشعرية الممتلئة بالنقوش ، كل ذلك قد شارك في اضاءة جوانب هذه  
القصيدة بوهج الشعر الحقيقي ، وجعل منها منقطعا بارزا في عطاء  
هذا الشاعر الواعد .

شيء صغير يظل في نفسي بالنسبة لهذه القصيدة ، هو هذا  
الختام الفاتر أو الهزيل لمثل هذه التجربة الشعرية الحارة . لقد  
اكتملت القصيدة وبلغت تمامها بدون هذا المقطع الذي لا يمثل اضافة  
ما ، كل ما هنالك انه يدعو الى التساؤل بسبب هذه النهاية  
الضعيفة التي لا تتفق وجمال هذا العمل ومستواه :

رتجو علما أعلى  
وبراقا من فولاذ  
( فالقمر تسأل أسيانا  
كيف الزائر كان سوانا ؟ )

ربما كان الشاعر هنا يحاول استلها ماثور شعبي أو احياء تعبير  
منتزع من هذا التوارث الشعبي ، لكن هذا الختام يظل دون مستوى  
هذه القصيدة الجميلة ، التي يسري فيها دم الشعر الاصيل .  
ولشعراء العدد الماضي من « الآداب » تحياتي وتقديري .

القاهرة

في القلب » ، انها بالفعل اكثر القصائد الثلاث نفاذا الى القلب ،  
ربما كان مرجع هذا الى اعتمادها الاساسي على الصورة الشعرية  
وابتمادها عن النغمة الزائقة والهناف الخطابي ، ولما يتماوج خلالها  
من حس شعبي يربط بين التجربة الشعرية والشارع في تشييلي ،  
صورا وعناصر ومفردات ، فاكنت القصيدة بالحس الشعبي النضالي ،  
البسيط والصادق معا :

في ركن من حي العمال الشعبي  
لم تفتح تيريزا نافذة الازهار  
لم تتحسس في يدها الاغطية البيضاء  
والادوية المرة والغليظ الحار  
وكوب الماء  
وعبير الياسنت  
لم تبصر تيريزا دهما المتناثر فوق اثاث البيت  
وفوق حذاء الجندي ..

ويبقى السؤال - بعد تأمل هذه القصائد الثلاث جنباً الى جنب - هو : أي هذه القصائد استطاع الضرب على الوتر الخاص  
في هذه التجربة دون ان يقع في أسر عمومية التجربة وحتميتها  
المقلانية ؟

ونظل القصيدة الثانية أيضا صامدة لهذا السؤال .

\*\*\*

قصيدة عبد الأمير معلقة : « وجهك ثانية » ، تحمل بين ثناياها  
تيارا أصيلا من الشعر العميق الهامس ، وهي لهذا تثير فينا نشوة  
الفرح الحقيقي بالعطاء الفني المستقر ، المحكم الاطار والبنيان ،  
والذي يقضي الى عوالم رغبة من الاستفراق والتأمل وإعادة الرؤية  
وايضا الانفلات وراء الرؤيا :

حين يصعد ماء الفرات الينا  
حين يصعد اطفالنا مثل ماء الفرات  
حين نصعد فوق رؤوس النخيل  
تتطلع نحو العيون مناديلنا  
نحو وجهك ، من شجر الحب والحزن يطلع  
نبكي ..  
من الحب نبكي  
ومن فرح الناس نبكي  
ومن وجع القدس نبكي  
ونرسم بغداد  
نبكي ، ونبكي  
ونبكي .

هذه الفنائية الصافية ، وهذا النفس الشعري الرقيق ، وهذا  
التوهج الحار بالمناة هي عناصر نجاح هذا العمل الشعري الناضج .  
انه ينتمي - مع تمايز الأصوات وتفردها - الى مناخ العطاء الشعري  
الاخير لسعدي يوسف ، ويدعو ان النيران المقدسة التي تاججت  
طويلا في اعماق هذه الكوكبة من فرسان الشعر في العراق ، قد  
انضجت لنا فنا عاليا ، ورؤية حانية مستبصرة ، وعشقا للحياة  
والانسان دونه كل عشق آخر :

نرسم الآن صدرين في كتف البنطقة  
نرسم مزدتين من الصحو  
نرسم النهر يمتد بين الكف وبين نهاياتها  
بين بغداد والقدس  
بين المحبة والحزن

الرؤية « شاهد صغير ، وقريب ، على ذلك .

و « النبوءة » ، هي من ذلك « القصص النبوي » ، ولذلك فهي تحمل صدق الحياة في الواقع ، وتفرض بالضرورة هذا « الصديق الفني » أكثر مما يفلح « القصص الرؤية » في الوصول اليه . ولذلك فقصصها يختار لقصته القصيرة ، اسما كان في روحه ، لانه لا اسم لها يمكن عطاؤه ، ويمدح عنه الى « الحياة والموت » ، ولا يصل هذا الاسم الآخر ، الى ذلك العطاء في القصة ، فلا عطاء فيها سوى « الموت » . ان عبد الحكيم قاسم ، يكتب في الحقيقة عن الموت ، و « الطريق الى الموت » . انه يسجل فزعه الخاص ، وفزعنا عن « الموت » . كما استقبل تجربته ، مع انسان يحبه ، ولذلك يحكي قاسم عن « الموت » ، وعن « عالم الموت » ، وبضمير المتكلم ، البطل « المفترض » ، البطل « الحيلة » الذي يخدعنا به كل كاتب غالب ، حتى لا نقول انه هو ، ويتوسل به ليقول أكثر ما يمكن قوله ، أكثر ما لا يسمح قوله من خلال ضمير القارئ ، بصفة خاصة . هكذا يصبح البطل المتكلم ، الراوية عن نفسه ، وعن غيره ، وعن الموت ، ولا يرى الكاتب للبطل من جزئيات الخارج سوى ما له صلة بالموت : في القرية ، وهي عنده لصيقة دائما بالموت ، وبطفوسه ، وفي المدينة التي زحاما « رقصة مبنونة توشك أن تستليني ، أن تملأني قرفعتها ذعرا فاطير قاسفا في انجوانب ، لكنني أسكن روعسي ، أقيم قامتي ، أعيء وجهي الموشوم الاصداغ بالكبرياء ، احدى فيما حولي بعيون لا تقول . فانا لو حكيت فضحت ، ولو التفت أسرت ، ولو انحنيت سحقت ، ولو زلقت رجلي ذبحت على اسفلت ذلك الميدان الجحيم » . ان البطل المتكلم والراوية في المدينة غريب . وهو في القرية ، وباهلها ، لصيق وحميم ، يجد نفسه : « نخب الخطا الى دار عمي ابراهيم وهم حولي . الآباء والاخوة . يحيطون بي . تنفخ انفاسهم على وقع خطاي ، توجع في داخلي الغضب القديم . تدق طبشولا مكتومة . ما ينبغي أن يموت آبائي هكذا ، واحدا وراء واحد . انا هكذا أغري ، تبتز أعضائي ، والموت ملازم لابائي لا يبرحه » .. و « لكن الوجوه حبيبة ، نابتة للحي ، ذابلة العيون ، وسيمة بندوب الحزن ، مروعة بأيقاع المناحة ... » .

في « النبوءة » .. يمنح « البطل » ، القروي المتمدين ، لنفسه أهمية منذ اللحظة الاولى ، حين تأتي اليه برقية تدعوه الى القرية لان عمه مريض وحالته خطيرة ، الى اللحظة الاخيرة ، حين يجلس في المعزى ، على وجهه قناع اسي فطري مقدور . وبين اللحظتين يؤكد لنا البطل على أهميته هذه عبر الصور الذاتية ، التي يقدمها لنا من خلال عينيه هو ، للواقع : المعزى ، وعيادة الطبيب ، والقطار ، والعمات الريفيات ، والاسطى سليم حلاق القرية ، والعم الكبير ، والعم الصغير ، والطبيب ، والميدان ، والطريق الى المحطة .. وكلها يقدمها لنا الكاتب ، عبر بطله غير المسمى ، في نشر شمري ، يحمل انطباعاته الشخصية المخزونة ، تجاربه التي تلخصها الكلمات العابرة ، كحكمة الشعر العربي القديم ، صوته الزايق العالي النبرة ، اسقاطاته على الواقع ، وتحمله له ، روح البطل العنصرية .. كل ذلك نراه على التوالي في عبارات مثل : « الملجا القديم ، وذلك اللون البني القاتم الذي يسود ويسف على النفس كآبة يستروحها القلب ، ويركن اليها .. » .. من الشجن المقدور في احاديث الرجال حول المصابيح الساهرة ، في ( عيونهم الفاسقة ) جواب أسئلة الحزن .. » .. « .. والتدبير قليل ، وكسل يعرف دوره فسي الحكاية .. » .. « .. وأنا صوت منعت لقرعة العجلات في القفبان ، واصطفاف العربات .. » .. ثم .. هذه الروح النرجسية للبطل ، التي تدفق منها عنترته ، حتى امام الموت ، فهو الذي يعرف كيف يحب ، وكيف يفكر ، بل هو الذي يعرف كيف يقرر أن يلجا بعمه ابراهيم ، الى الطبيب فسي طنطا ، ويشخط في عمه الكبير

## القصص

### تابع المنشور على الصفحة ١٦ -

بالعقاب ، بالحكم بالانعدام ، وبالتنفيذ للحكم ، من الحارس « عبد الجبار » ، على المواطن « منتصر » ، وليس مهما أن يكون المواطن هو « المنتصر » بالفعل في اللعبة ، على الحارس « عبد الجبار » . فدوره مواطن ، ومتهم بالحظ والفرقة ، لانه ينبغي أن يكون هناك متهم ، لكي يكون هناك حارس ، وعقاب ، لكي يكون هناك حاكم . ان اسم « منتصر » ، يصبح رمزا ساخرا للمواطن ، فهو مدان ومحكوم عليه ومعاقب ومنفذ فيه الحكم . وان اسم « عبد الجبار » ، يصبح رمزا لا يقل سخرية ، فهو مغلوب ، ولكنه الذي يحكم ، والذي ينفذ ، وذلك دور كل منهما ، وقدره الاجتماعي في « لعبة الحكم » . ان الاولاد فيما هم يلعبون يجسدون لعبة الكبار ، ولكي يكبروا ، لا بد ان يحولوا اللعبة كلها الى واقع ، وماساة . أليست هذه هي « لعبة الحكم » على أيدي الكبار ؟

القصة كما نرى ، تشبه مسرحية قصيرة ، هي موقف مثلها ، ومجرد فكرة ، تأخذ تجسدها عبر الموقف بالحركة الحوار ، والحركة الحدث . ومثلها كتبت بتركيز ، يفترض « مقولة » ، ويبحث لها عن تكثيف . انها لا تبدأ هنا من « واقع حدث » ، وانما من « واقع يمكن ان يحدث » . وكذلك الفن في أحد صوره ، دعوى ، ووسيلة للتعبير عن فكرة ، عن رؤية ذاتية للواقع ، عن جانب من أحد جوانب الفكر الاجتماعي . وهو « لعبة الحكم » ، أو « الحاكم والمحكوم » ، أو « الحارس والمواطن » . تبدأ في « عالم الصغار » ، كما في « عالم الكبار » ، على أيدي « جبار » ما ، يملك الخداع ، والاثارة ، والتجديد ، واثارة الدهشة ، وعلى أيدي « منتصرين » بلا « نصر » ، وان كانوا « الاقندر » عليه ، لفرط طبيعتهم ، ووداعتهم ، وافتراسهم حسن النية الكامل ، واستسلامهم للعبة ، وقواعدها ، واصولها ، يقلون بها ، ويقعون في خطرها ، ولا يستطيعون التراجع ، لا يملكون سوى المفاجأة والحيرة ، ثم الركن ذعرا ، ليتساقطوا فيما بعد فرادى ، وحيدين ، يستسلمون ، فاللعبة لم تنته ، وربما لن تنتهي ، لانها بدأت ذات مرة ، ولانها تحدث دائما .

القصة كاللوحه ، كتبت بتركيز ، وبلا أي حشو ، مثلها مثل القصيدة ، والمزوجة النقية . لكنها رؤية وفكرة ، تفترض تفسيرا للواقع ، تجرده ، وتخلق معادلا يرمز اليه ، رؤية هي في النهاية فوضوية ، لانها تظل احتجاجا ، مجرد احتجاج على لعبة السلطة ، لعبة الحكم . احدى القضايا المحيرة ، التي لم تجد لها بعد ، في حياة المجتمعات ، طولا وعرضا ، ذلك الحل الامثل ، الحل العادل البدييل .

### النبوءة

بعض القصص قصيره وطويله ، يقول عن الواقع ، يفكر فيه ، ويكتفه ، « يراه » من « المبرك » و « الوعي » ، سيان أن يبدأ « قول » هذا القص ، من الواقع ، أو من الفكرة . انه في النهاية يقول ، يفكر ، ويرى .

وبعض القصص يحكي الواقع ، يقدم لنا نبضه وروحه ، حيويته وزخمه ، ويقول عطاؤه شيئا ، أو لا يقول شيئا على الإطلاق ، وذلك اللون من القص ، هو الأكثر حظا من « الروح » و « البقاء » . ونجيب محفوظ ، في مرحلته « الواقع النبوي » ، و « الواقع

الاشكال امر مفتعل . برغم هذه العيوب الخطيرة ، فهذه الاقصوصة الشعرية الحالة تشدني ، بمقاطعها الثلاث عن المرأة ، وعن الرجل ، وعن الثلج . تجعلني اصغي لاصوات التجربة ، المرأة الوحيدة التي تكره الحرب ، وتخاف الوحدة . زوجها الذهاب الى الحرب بامر الشيخ ، بالرغم منه . الجندي الضائع التبع الجبين ، والصارم النظرة ، والحزين الوجه ، الذي يبحث عن صدر انثى ، او ام يدفن فيه خوفه من الحرب ، وكرهه للحرب ، الشيخ الذي تهمني فلسفي مجلسه الرهبة ويبلغ بامره بالحرب ، الى داخل كل بيت ، ان يفرق بين الرجل وزوجه بل ان يامره بقتلها ، لانها تؤوي الجنود الخائفين ، الذين يكرهون الحرب ، وربما كانوا هاربين منها . الارب الذي يقتل لغير سبب ، وبدون سؤال ، فالاسئلة من حق الشيخ وحده . لكن ، من الشيخ ؟ ومن الحرب ؟ احس انه شيخ قبيلة ، واحس ان الحرب حرب قبيلة ، هناك في شمال العراق . اهو رأي اذن للكاتب من خلال هذه التجربة ، المشحونة بالغربة ، وبالرفض ، لمثل هذا الشيخ ، ومثل هذه الحرب ؟ اعتقد ذلك . فثمة حرب مقدسة ، وخوف مقدس ، يشترك فيهما الزوج والزوجة معا . ثمة هناك الحرب الضرورة في عالمنا ، وليست بحاجة الى صوت الثلج الذي يكسو كل شيء ، ويفسل كل شيء ، في انتظار « الربيع طائر يقرع كل الابواب » بل بحاجة الى هسيس النار .

ثم .. اسال عن : نجوم - الثلج - الآتية .. ماذا تكونون ؟ ان ياتي الثلج ، هذا امر ممكن ويحدث . ان تأتي النجوم هذا امر ممكن - بمعنى استعاري - ويحدث . ان يكون الثلج نجوما ، وان تكون نجوم الثلج تأتي .. اسال .. اليس ذلك اغرابا ، سبب رؤية الشاعر ، وعلاقة الشاعر الغريبة بالكلمات ؟!

### حدود البداية

حدود البداية ، هذه الاقصوصة - المقال . نموذج لادب الفكرة . فكرة غير مكتملة لمقال ، لانها لم تلج ابواب العقل ، ولم تنل كماله . الفكرة حول فرد ضائع ، لذلك يسأل : اين انا ؟ ويعجز استاذ الفلسفة ان يجيب على السؤال . لانها « كانت تعني في البداية : المعرفة العقلية الشاملة ، كانت تضم كل العلوم . لكن العلوم اخذت تنفصل عنها : واحدا واحدا ، حتى أصبحت تعني الآن : المعرفة العقلية المجردة » .. كيف ؟ « المعرفة العقلية التي ترتفع عن الواقع المحسوس الى واقع اكثر رحابة واتساعا ، الى ما وراء الطبيعة » .. هكذا يجيب مدرس الفلسفة ، على لسان الكاتب ، او بطله ، في القصة . ويخطئ الثلاثة ، فالفلسفة عندما انفصلت الى علوم ، اخذت معها فلسفتها الخاصة بها ، بل صاغت من جديد ، وبقيت الفلسفة القديمة تاريخا من تاريخ الفكر البشري - ولذلك يعجز مدرس الفلسفة عن الجواب ، لماذا ؟ لا شيء . الكاتب يريد ذلك . وتعجز كل كتب التاريخ ، والجغرافيا ، والادب العربي عن الجواب . حتى تأتي « نهاية محشورة حشرا من أجل الموعظة » ، مثلة في « اوراق مكتوبة بخط اليد » تبدأ بكلمتين : « ايها الرفاق .. » عندما يضع « س » كتبه « على الطاولة . انفتحت عيناه . غطتها طبقة من دمع فرح . احس انه هو الذي كتب هذا ، بالتأكيد ، وان لم يكن هو ، فحتما كان سيكتب هذا .. » و « كم هو واضح وغامض في نفس السوقت هذا الاحساس المشترك » .. وهكذا يجد « س » نفسه ، يصصرف الجواب لسؤاله : « اين انا ؟ » . تحول الفرد الضائع ، بمصادفة « ايها الرفاق » هذه ، الى ان يقول « الآن اعرف اين انا » ، بل ان الكاتب يقول قبل ذلك ، وبصورة « عنترية » مدهشة : « وبعمز وتصميم رفع يده الى اعلى ، وهوى بجماها على الطاولة ، ثم هتف : ... » ، ثم لا يكتفي بذلك ، حتى يكتب مقطعه المثالي التاريخي

- المدرس - ان يسكت ، فيسكت ، وتحسده نفسه بان ينشب اصابعه في حلق المريض .. و .. والعالم كله من خلال عينيه ، وطوع امره ، فتطفح الذات على الموضوع ، يضرب الخارج امانا ، فلا يصيبه وضوح ما ، الا حين تمر فوقها عدسته ، ورؤاه ، ومشاعره . لكن امرا اصيلا ، يظل حيا في هذه القصة ، نبض الحياة ، وواقعيتها وسط نثره الشعري ، واسقاطاته ، وتحميلاته ، ونبرته العالية . ان البطل هنا شبيه ببطل رواية الكاتب « ايام الانسان السبعة » ، هو البدء ، والمحور ، والنتهى . وان روح الروائي ، المحمل بالانطباعات المخزونة حول الموت ، والحياة ، والاشياء ، والناس ، تسفل في كلماته ، متجاوزة ما هو موضوعي ، وضروري ، في التعبير عن التجربة القصصية القصيرة ، فتحمل معها مقطعا الى القصة لا ضرورة له ، ولا نقض بحذفه ، كمقطع خروج البطل مسافرا ، يعبر زحام المدينة ، وميدانها ، وقطارها ، ولا بأس من ان يتوقف بانطباعاته عند القطار ، في داخله ، ليصدق بصوته الغنائي المفضل ، يروي ويروي ، كشاعر ، بين يديه ربابة ، يحس انه الوحيد الذي يؤلف العالم ، يعيد بناءه من جديد .

### نجوم الثلج الآتية

اقصوصة اخرى مثل « الإعدام » ، اكثر اقترابا من جو العلم . وتلك اللحظة الرهيفة بين الوعي واللاوعي ، لحظة الصحو الوسنان من النوم مثل « النبوءة » ، اكثر اقترابا من لغة الشعر ، ومن الواقع الخارجي في مرآة الكاتب « امجد توفيق » . حافلة مثلها بالصور المجازية التي لا تعتمد على الواقع المحسوس قدر اعتمادها على المخيلة التي ترى الواقع : « اغمض الثلج عيونه ، وانسحب كفتاة عذراء » . حوارها المركز ، الحكيم اكثر من اللازم ، والمتفصاح اكثر من اللازم ، يبدو على نصاعته ، كانه معد سلفا ، وبغير حاجة الى أي تبرير سوى كلماته ، دخيلا ، لانه تقرر في لغة الكاتب سلفا :

« - الجنود يتجولون في الطرقات .. وانا وحيدة .

- لا تخشي شيئا .. ( انهم مثلنا غير متحكمين في سلوكهم )

.....

- ( عندما يحترق كل شيء لا يشعر المرء بالخوف ، فالنار

لا تدع الخوف يتسرب في القلب ) .

.....

قالت المرأة للجندي :

- يجب ان تذهب .

- لماذا ؟

- شعرت بالاطمئنان ..

- متى تكونين خائفة اذن ؟

كلمات الشاعر هي ، والشاعر العربي الحكيم القديم ، المعدة سلفا . لكنه برغم هذه العيوب الخطيرة ، بسبب من حرص القاص الجديد في ايامنا ، على تجاوز مقولات ضرورية في القص - ان يحمل القص تبريره ، واكتماله ، في داخله - ان تحمل المواقف ، والاحداث ، والحركة .. بالقصة بلاغتها الخاصة ، وليست اللفة ، والكلمات ، فهما غايتنا الشاعر منذ القديم - ان تكون لفة القص اكثر موضوعية ، في عطائها للواقع ، حتى للعلم ، تعتمد على الصور التتالية ، شاعريتها من ايقاعها ، وانسجامها مع الموقف .. الخ .. فيندغم القص في الشعر ، وليس العكس ، يولد هجين ، من رؤيا الشاعر ، وبناء القاص ، وربما لم يكن من بأس في تبرير ذلك بوحدة كل الاشكال الادبية ، في كلمة الفن ، وبان الفصل بين

## عصام ترشحاتني

### ابتهالات للمرأة الهاربة

تعودت يا زرقة البحر  
أن أشتهيك ،  
تعودت أن أشتهي  
النار في شاطئيك  
وفي فرجة الحلم ،  
هذي مفاتيح جسمي  
خذيها ..  
افتحي شقة البوح والعشق دهرا  
وهذي عيوني ،  
مرافئ للحب والحرب ،  
هذي عيوني ،  
ادخليها  
سلاما وبردا ،  
سلاما ودفئا ،  
اقول ادخليها ،  
ولا تبخلي ..  
بالمجيء الحنون ،  
فحبي يردد اسمك ،  
حبي يردد صوتك ،  
أقسم قبل الولادة .  
كان يقول : - أحبك

عصام ترشحاتني حلب

ضمي علي ،  
ارسميني ،  
على زهرة النهد  
طفلا ،  
وعنقود قمح ،  
وسيف ..  
ارسميني ،  
كأي فقير ،  
يحب التواصل ،  
فيك ، ومنك ..  
ولا تتركيني ...  
إذا الدهر كثر عن ناجديه  
شمالا أضيع ،  
وغربا أضيع ،  
افتحي ،  
في الجهات طريقا  
يعود الي ،  
وخطي على  
أول الدرب ،  
اسمي يحبك ،  
صوتي يحبك ،  
خطي على آخر الدرب ،  
موتي ..  
وقولي .. يحبك

\*\*\*

تصيرين يا زرقة البحر  
برقا ...  
فكيف أوصل حبي .. اليك ؟  
وكيف أصير  
- إذا القيم مر -  
شعاعا يسلم ؟  
هاتي ،  
امنحيني ،  
ثواني قبل الهطول ،  
امنحيني ،  
اشتعالا ،  
بطيئا ، سريعا ...  
فكل الذين على  
وجههم ،  
مر وجهي ..  
- وانت تواعدت معهم  
وما جئت ، جاؤوا .. -  
يلوذون بالحزن والقهر ،  
هاتي ،  
امنحيني ،  
قطارا  
الى الفيب يمضي ،  
قطارا اليك ،  
اجعليني ،  
فراشة جوع بصدرك ،

او الى مناخها وجوها مثل : ( واخذت فطرات المطر السوداء تنهال  
على الارض بقسوة ... ) الخ .. وبالتقطع لا يرويه الى خمسة  
عناوين فرعية . لكن القصة في النهاية ، تظل شيئا مجردا ، وجراجا ،  
تتراجع بين القص والمقال ، لا تغلغ الا في شيء واحد : كشف  
اجتماعي ، من خلال عمل مراهق رؤية وفنا ، لحيرة الجيل الشاب ،  
واحتجاجة ، ورفضه . لكن النية الحسنة ، لا تصنع فنا جيدا .  
والعمل الذي لا يحمل تكامله وتبريره من داخله ، عمل مجهض سلفا .  
وتظل عبارة « السنائي » الدخيلة ، على غرابتها ، صورة طريفة ،  
لاصقة بالذهن ، كالبكائية ، حين يقول : « وتحول العالم - كسل  
العالم - الى شيخ قديم يهم بالبكاء في أية لحظة » .

اسأل هنا صاحب « الآداب » سؤالا يعرفه ، ولا اكتبه ، احتراما  
لرفيق قلم ، يقف ، ما يزال ، على : « حدود البداية » .

القاهرة

الاخير ، المقطع الخامس « النهاية الحقيقية » ، و « من المحطة قبل  
الاخيرة » ، الى « التي قاسمتها السر » وحدها : « الايام حين تبدأ  
- يا رفيقة الاصرار الاحق - في الانسكاب : لا تشاور احدا » .  
ويبرز على الكاتب أن ينهي قصته - المقال - عند هذه النهاية الثالثة ،  
فيقول : هكذا ترفض جلسات التشاور ، ومخططات الاستسلام . وهكذا  
ترفض العيون المهمة الجادة التي تحمل حقائب سوداء ... بحثا عن  
عذسات الصحفيين ، وميكروفونات الإذاعة » .

ان الكاتب « مصطفى السنائي » ، يحاول التعليل للضياع ،  
ويحاول رسم الطريق ، الذي يعرفه الجميع الآن ، للنجاة من الضياع ،  
للاوصول الى الهوية والتحقق ، بالفعل وبالرفقة . لكنه في الطريق  
الى ذلك ، يقصر فكر مقال على ما هو قص ، ويحاول التوصل به  
للتأثير ، فوق الاقناع ، يحاول التوصل به ، باصطناع الشخصيات ،  
والحوار ، وبالعبارات المقوسة التي لا تصيف شيئا الى التجربة ،

## « الفن والحياة »

تأليف : الدكتور نديم نعيمة

- ١ -

ربما لم تكن أهمية هذا الكتاب متأتية عن خطورة المصطلحات والظواهر الفنية والشعرية المطروحة فيه قدر ما هي متأتية عن ثقافة الكاتب ، وإطلاعه الدقيق على الواقع الشعري العربي ، والإنجليزي أيضا . انه ، إذن ومن هذا المنظور ، كتاب يؤكد نفسه ، ويؤكد مصطلحاته ، وينحاز انحيازاً ، واضحاً ، وممتناً لحيوية الأدب ، والشعر خاصة .

ان الناقد ، الدكتور نديم نعيمة ممن رافقوا القصيدة العربية الحديثة ، منذ سنواتها الأولى ، برهافة ، وذكاء نقدي طبع . وكان ، إضافة الى ذلك وربما لا يقل عنه أهمية ، رفيقا لحركة التجديد الشعري التي أضافت الكثير الى القصيدة العربية ، على المستويين : الفكري والتعبيري ، وكان ، وهذه ميزة لا يمكن إغفالها ، واحداً من المثقفين ، بعمق ، ومثابرة ،

يفهم كتاب الناقد نعيمة خمس عشرة دراسة ، تتناول تسع منها المشكلات الشعرية ، أو المشكلات الواقعية بين الشعر والحياة . أما الدراسات الباقية فتتناول مسائل عديدة ، تتعلق بالكتابة الأدبية ، عموماً ، ومفاهيم عن الجمال ، والفلسفة ، والحياة ، والعزف في الآداب العظيمة ( وربما كانت الدراسات المتميزة ، التي كتبها الناقد عن جبران ، أهم ما في القسم الأدبي من هذا الكتاب ) .

انني ، في الحقيقة ، أمام كتاب كهذا لا اخلو من احساس بالفائرة غير المأمونة ، وربما كان مرجع ذلك ، أو مرجع الكثير منه على الأقل ، الى كوني أعرض لكتاب نقدي ، وبالتحديد : كتاب يدور جانب كبير منه حول كتب أدبية يتوصل الناقد من خلال مناقشتها الى عدد من الظواهر الأدبية وليس العكس : اي ان التعرض لهذه الكتب لا يتم من خلال التعرض للظاهرة ، أولاً ، وتحديد موقع الكتاب المعروض منها ثانياً .

ان ما يهمني قوله ، قبل كل شيء ، هو انني ، وارجو الا اكون قد استاءت بهذا الى مفاهيم الدكتور نعيمة وفكره ، قد اخترت الحديث عن الجوانب التي طرح فيها مفاهيمه ومواقفه من الحياة في الشعر والشعر في الحياة ، هذا أولاً ، وثانياً ربما كان دوري لا يتجاوز حدود العرض الى النقد الا قليلاً . انها قراءة ، شخصية ، انتقائية ، وخاطفة الى حد ما .

- ٣ -

من الصفحات الأولى ، ومن المقدمة بالذات ، يحدد الاستاذ نديم نعيمة تصوره للشعر ، كنشاط ، إنساني حي ، وتعبيري ، للفنان عن الحياة « كما يطل عليها ويعبها في ذاته وينفعل بها ويستجيب لها » . انه مستوى مركب من النشاط ، فهو انفتاح « على معطيات الوجود اللامتناهية » من جهة ، ومن جهة ثانية انغلاق « على هذه المعطيات » وبين هذا الانفتاح وذلك الانغلاق تقع المهمة الأساسية للفن المرتبط بالحياة ، تبقى المحاولة الأساسية للفن الحيوي ، النابض ، ويبقى الموقف من هذه المعطيات ، في محاولة ، لاستيعابها وتمثلها ، ومن ثم تحويلها من خلاله الى « كيان محدد بعينه هو كيانه ، وهوية محددة هي هويته » . والشاعر الكبير هو الذي « اذا عبر عن الجزئي والعرضي في حياته وحياة الناس » فلكي يتوصل من خلاله الى « مضامينه المطلقة » . وحين لا يكون الفن انفتاحاً على « الكوني الشمولي المطلق

وتجسيدا له » فانه يتحول الى « أداة خنق واختناق » . يتحول الى مجلبة موت « الامة تقتات عليه » ، امة تصبح ، بفعل هذا النشاط الفني الخناق امة « بلا مضامين » .

طيب ، هل يمكننا ، بعد كل هذا ، ان نتوصل الى فهم ، مغاير لما اراده الناقد ؟ او هل يمكننا ، بتعبير اكثر وضوحاً ، ان نزن ان الادب الحقيقي هو ادب الحقائق المطلقة ؟ ادب المستوى التجريدي من الحياة ؟ او الكون ؟ ان الناقد وفر علينا الوقوع في دائرة ، مضللة وسهلة ، كهذه . انه يضع في جانب آخر ، وليس مناقضاً ، الفن الذي يقترحه ، ذلك الفن الذي يصير - بتشديد الياء - « المجردات ، والشائعات والمطلقات » في ذاته ، ويجسدها ويمطئها ، بعد ذلك وبسبب ذلك ايضا ، « لونا من لونه وروحا من روحه وهوية من هويته » وبذلك يضمن انفتاحه ، وعمقه ، وشموله من خلال جزئيته الحية ، والمطلق من خلال الارضي المحدود . وبدون ذلك يظل ذلك الفن « طافيا طالقاً من الحياة مجرداً مبتذلاً » وبدون ذلك ، وهذا شيء فاجع ، يحكم على امة « تفنذي عليه » ان تبقى امة « بلا جلور »

يمكنني ، بعد هذه المقدمة ، ان ازيد بان مفهوم الاستاذ نديم نعيمة للفن ذو عناصر اربعة :

- الفن تعبير عن الحياة .
- انه تعبير ، شخصي ، اي انه يحمل ملامح فردية تخص هذا الكاتب دون سواه .
- ان هذا التعبير ، الشخصي ، يتضمن انفتاحاً على الكوني والشمولي والمطلق ، والا أدى الى ان تكون الامة امة لا مضامين لها .

- ان هذا الجانب الكوني ، والشمولي ، والمطلق ، لا يتم الا من خلال تجسيد الفن له ، ومنحه ملامح الكيان الفني ، وهويته وبدون ذلك لن تحتفظ الامة بجلورها .

ووفق هذا المفهوم للعمل الشعري ، ومن خلال ارتباطات هذا العمل بنتائجه ، ومخزاته ، قام الاستاذ الناقد بمناقشة مجموعة من الظواهر ، والمصطلحات ، والاعمال الشعرية ، وتحليلها . وقام ، كذلك ، واتا ساتحدث عن مفهوم الناقد للشعر دون غيره ، بتحديد مدى النجاح لعمل شعري ما في الاقتراب من هذا المفهوم الذي اعتمدته الناقد في كتابه .

- ٢ -

يتحدث الناقد ، في المقالة الاولى ، عن الثبات والتحول في الشعر من خلال مناقشة لكتاب « مقدمة للشعر العربي » لادونيس . ولا يقف الناقد عند حد الاستعراض بل يقدم ، كما يفعل في معظم مقالاته ان لم يكن كلها ، موقفه الخاص مما يطرح للمناقشة . انه يضع الحركة والتحول ، الى جانب الاستمرارية والثبات ، كشرط يخلق الفرق بين « المومياء والمتفرج عليها » وينتهي الناقد من مناقشة ادونيس ، في دراسته للشعر العربي القديم الى ثلاث مؤاخذات ، اولها : وقوع ادونيس في الشعر ، اذ يرى الكاتب انه حاول الوصول من خلال لغة ادونيس « الترقية الجامعة في نفسها وشعريتها » الى مضامينه ، غير انه ، اي الكاتب ، كثيراً ما يجد نفسه في موقف « المتفوق لقصيدة صعبة » . ان الناقد ، هنا ، يرى ان الكثافة الشعرية التي تمتلكها لغة ادونيس الفزيرة ، والمدهشة ، كانت تحول بين القارئ والمهمة النقدية لهذه اللغة ، او بين الشاعر نفسه والمستوى النقدي لتراكيبه . اما المؤاخذة الثانية ، التي يسجلها الناقد ، فهي : الانحياز للنموذج ، يرى الكاتب ان ادونيس ، وهو يكتب دراسته ، كان مأخوذاً بذلك النمط الشعري الذي يكتبه ، ويعمل على تكريس الجانب النقدي من شخصيته للتنظير له ، واشاعته . ويرى ، بعد ذلك ، ان هذه الطريقة ، في دراسة الشعر القديم ، اخرج لاشياء عن « حقيقة طباعتها » . ان البحث ، كما يرى الكاتب ،



المادة التاريخية في شخصية العلاج ليست حاسمة ، مهما كان ذلك التاريخ « مؤثرا ومأساويا وعميقا » . ان المهم ليس العلاج « الحصيلة الناجزة المكتمة » انما المهم ، وبشكل فائق ، هو الجانب الانساني والرمزي من شخصيته ، الجانب الذي اصبح في « مأساته الفردية التاريخية » رمزا ، يتحدث باضطراد الانسان المطلق . ويوصل الناقد نديم نعيمة ، من خلال ذلك كله ، الى ان صلاح عبدالصبور ، في مأساة العلاج ، لم يكن « شاعرا مسرحيا يستوحى التاريخ » بل ظل ، في مسرحيته تلك ، مؤرخا « يكتب التاريخ شعرا ومسرحا » . اما عن القيمة النهائية لهذا العمل المسرحي فيقرر انه ظل ، بالنسبة الى الشعر العربي الحديث « تاريخا مموها » على الرغم من اعتراف الناقد ان في المسرحية « بعض جوانب الجدة والريادة » .

ان مناقشة « مأساة العلاج » من هذا الجانب وحده ، جانب النفاذ بالشخصية التاريخية من اطارها الظرفي ، المعرفي ، المحدود الى سماتها الانسانية المطلقة فيه ، كما ارى ، تجاوز عن طبيعة النص ، كعمل مسرحي - شعري في آن معا . ان تحويل الشخصية التاريخية الى رمز مستمر ، ليس مشكلة « مأساة العلاج » الوحيدة وان كانت مهمة ، انها مشكلة عامة ، ويسهل اثارتها في وجه اي عمل ادبي يعتمد شخصية كالعلاج . للعمل المسرحي قضاياها الخاصة ، واشكالاته المتعلقة به وحده . ويمكن لهذه الاشكالات وتلك القضايا ان تكون مضاعفة حين يكون العمل المسرحي شعريا . كان يمكن مناقشة « مأساة العلاج » من خلال ما تثيره طبيعتها من ظروف وعلاقات . هل استطاع الشاعر ان يرتفع بالمستوى الشعري لمسرحيته الى المستوى الدرامي ؟ بمعنى اخر ، هل استطاع ان يحتفظ بالمستويين الشعري والدرامي معا ؟ او هل قدم عملا مسرحيا كان الشعر فيه اداة مؤثرة للصعود بالفعل المسرحي ، وتعميقه ، وليس مجرد حلية غنائية ، لامعة ؟ كيف ؟ واين ؟ ولماذا ؟ انني اعتقد ان اسئلة ، كهذه ، ليست زائدة ، كما ان « مأساة العلاج » ليست فوق الاجابة عليها ، وليست دونها على اية حال .

ثمة حضور ، آخر ، يتحدث عنه الناقد ، بعد ذلك ، انه حضور الفكر والحياة داخل العمل الشعري ، هذا الحضور ، الجدلي ، الحار ، والتشابك . ان الشعر والفكر ، كما يرى الناقد ، يؤلفان وحدة في « الجوهر » ولا « وجود للواحد بدون الثاني » وبدون الحياة « لا وجود للآخرين على السواء » . والحياة هي « الفكرة الوحيدة التي تقوم عليها جميع قصائد العالم منذ فجر التاريخ حتى اليوم .. » وبدون هذه الحياة « لا يمكن لقصيدة واحدة ان تقوم .. » حتى ان اختلاف الشعراء في الوانهم ، وافكارهم ، وموضوعاتهم ، ناتج عن التفاوت في « تحسبهم للحياة واطلاهم عليها » .

لا اشك ابدا ان الحياة في العمل الشعري ، اي عمل شعري ، ورقة حياة مهمة ، لكنها ليست وحيدة ، وليست حاسمة كذلك . ان الفلو في قلب المستوي الحياتي للقصيدة يقود الى اخطار مختلفة ، ان فيه تنازلا عن طريقة القول الشعري ، او تغليا عن البحث من اجل الانماط التي تجعل التعبير عن الحياة ، نفسها ، اكثر تأثيرا واقل انحدا الى النثر . ان « حقيقة » اي عمل فني لا تكمن « فيما يروي لنا فيه من وقائع » انما تكمن ، كما يقول د . زكريا ابراهيم ، في « الطريقة » التي « يروي بها تلك الوقائع » . بعد ذلك ، فاني ارى ان غلبة هذا الاتجاه الحياتي في نقد الشعر قد يؤدي حتما ، الى فتح الابواب لشعر رديء ، صاخب ، لكنه يحفل بتفاصيل الحياة ، وسياقها النثري . ان الفن بطبيعته ، كما يقول جيو ، هو « الحياة نفسها مركزة » وانه ، اي الفن ، يقترح ، بالضرورة ، مجتمعا اكثر جمالا ، وحقيقية ، مجتمعا تبلغ فيه الحياة « اعلى درجة من درجات شدتها وانتشارها » .

انني في غنى عن التاكيد على ما للحياة من خطورة ، لكنني

يجب ان يظل سابقا للنتيجة وسعيا للوصول اليها ، وحين يكون العكس فانه يتحول الى « جبل تبريري واعتذاري » وفي كتاب ادونيس ، في رأي الاستاذ نعيمة ، الكثير « من التبرير والاعتذارات » . نسم يتوصل الناقد الى ان في الكتاب ايضا ، وهي المؤاخذه الثالثة ، جنوحا نحو التعميم والاحكام العريضة التي تصدق حتى على « جاهليات الشعوب الاخرى وخاصة اليونان » ويتعرض الناقد ، ومن خلال نقاشه لادونيس ، الى مصطلح المعاصرة ، الذي كثيرا ما اسىء فهمه . ان المعاصرة ، عند الاستاذ نعيمة ، ليست « استيعاب » مقتضيات العصر و « الافتتاح بها ومواكبتها » . انها تعني المشاركة و « الفعل في تكوين العصر وخلق مجاريه الرائدة » والسالة الاهم ، في رأي نعيمة ، ليست ارتفاع القصيدة العربية الى مستوى الشعر العالمي ، بل مدى امكانية « القصيدة العربية الحديثة ان تكون حقا معاصرة » .

ان هم ادونيس الاول ، في مقدمته للشعر العربي ، كان بيان « الطاقة الشعرية الحية في تحولها عبر مراحل سيرها المختلفة » هذا ما يراه الدكتور نعيمة ، اي ان ادونيس لم يكن ينظر الى « الموروث الشعري » في اطاره « الوصفي التاريخي »

رغم انني لا امتلك اعتراضا اساسيا على اراء الاستاذ الناقد غير ان الذي يرجع الى الكتاب الاول من « ديوان الشعر العربي » يجد ان ادونيس قد اوضح بشكل حاسم ، ولو انه مختصر ، الاسس الشخصية والذوقية التي قدم على ضوئها مختاراته الشعرية ، العديدة ، « ان اختياري شخصي » تلك هي صيحة ادونيس في مقدمة كتابه الفريد ، ان الاختيار مهما استند الى مقومات وحوافز خارجية ، فانه يظل ، كما يقول ادونيس ، شخصا « خاضعا لآلاف اللطائف ، الدفينة او الظاهرة ، المجردة او العابرة ، حتى ليستحيل اخضاع حركتها الى اية منهجية ممكنة » . ان ادونيس لا يخفي اعتماده ، في مقدمته تلك ، على ما يصله بالمستوى الداخلي للشاعر دون اعتبار للكتلة الخارجية : الواقع . انه ، وهذا ما يقوله بكثير من الوضوح الفائق ، يتتبع الخيط الذي يصله « بالشخص لا بالمجتمع ، بالابداع لا بالتاريخ ، بالشعر لا بموضوع الشعر » وبعد ذلك فان بعض ما سجله الدكتور نعيمة كمؤاخذات كان ادونيس ، كما يبدو لي ، قد ذكره كخطة للبحث ، وسار للتدقيق الشخصي ، المرن ، الذي تهمة من الشعر « قيمته من حيث طريقة التعبير ، ومدى تجاوبها مع القيم الشعرية المعاصرة وفهمي للشعر »

ومن المستوى الشعري للتراث ، او على الاصح ، من الجانب الشعري منه ينتقل الناقد الى المستوى التاريخي له ، مستوى الحدث الحافل بالمكونات الرمزية او الاسطورية وعلاقتها ، او علاقته ، بالعمل الشعري المسرحي . الشعر والتاريخ : هنا يتناول الاستاذ الناقد « مأساة العلاج » لصلاح عبدالصبور ، من زاوية جديدة . ان للعلاج مستويين من الحضور : الحضور التاريخي ، الظرفي ، الحضور الرمزي ذو الدلالات المفتوحة ، والغزارة ، الرمزية ، المستمرة . هل استطاع صلاح عبدالصبور في اختياره العلاج كمعطى تاريخي ان ينفذ فيه الى « مضامينه المطلقة » ؟ او « بعبارة اكثر تحديدا ، هل استطاع النفاذ من حضوره « التاريخي ، الظرفي ، الناجز فيه » الى حضوره « الشمولي المضم » ؟ ان ما يمنح العمل المسرحي ، والشعري بشكل خاص ، اهميته ليس الجانب التاريخي من الشخصية ، جانب الحقائق او المعارف التي يتضمنها ، ابدا ، ان الجانب الاهم ، والدرامي ، والاثري شاعرية هو الجانب الانساني ، الذي يرتفع بالشخصية الى مستوى رمزي متداخل ، ينتمي الى كل العصور بسبولة عذبة ، وينحاز ، بحماس داخلي جارف ، الى كل ما فسي الانسان من احلام ، ونزيف ، وافراح خافتة او غير مكتملة . لذلك فان الناقد يؤكد ، في هذه الدراسة القصيرة والدقيقة معا ، ان

وحين ينحل أحد هذين الطرفين فإن الشاعر سينتهي إما إلى التجريد ، حيث تنقطع الصلة بينه وبين « الأرضي الحي » وإما إلى « المحلي القرصي » حيث التسطيح والابتذال .

وحين ينتقل الناقد إلى مستوى آخر من بحثه ، وأعني به المستوى التطبيقي ، المحدد ، فإنه يجيء منسجما مع الجانب النظري من مفاهيمه للشعر . ان قصيدة « إلى زنجي من الباما » للشاعر بلند الحيدري ظلت ، كما يقرر الناقد ، تمثل « شيئا محليا مرفوضا » ولم ترتفع إلى « رمز كوني » ، إلى كونها « محنة الزنجي مثلا في نفس الإنسان أبيض كان أم أسود » . وكذلك الحال مع « أقرص للنوم » القصيدة الثانية للشاعر ، والتي بقيت ، هي الأخرى ، « تجربة أنية محلية تاريخية » دون أن تتحول إلى « رمز إنساني مطلق » .

ان الناقد ، في هذا الموقع من كتابه ، يولي عناية طيبة للجانب التقني في الشعر ، فهو حين يتحدث عن بلند الحيدري من ناحية المهارة والذكاء التكنيكي يقرر ان الشاعر قد أوتي موهبة مدهشة في الإيقاع الشعري وفي « تكنيكية » القصيدة . ان هذه المهارة عند الشاعر مؤهلة لأن تكون نموذجا ، كما يقول الأستاذ نعيمة ، في المدرسة الشعرية التي سلكت مسلك الاعتماد على « التفعيلة في مكان النهج العمودي التقليدي » . حين يكون الحديث عن قصيدة « اعترافات مالك بن الربيع » للشاعر يوسف الصائغ فإن الناقد لا يغفل الحديث عن أسلوب القصيدة وعناصرها . ان الصائغ في « قصيدته السمفونية » هذه يستخدم أسلوبا هو « مزيج خلاصات من لغة الكتاب المقدس التي تستمد نبضها من الداخل ، ومن العبارة العربية في صياها البكر » كذلك يلجأ الصائغ إلى مزج الإيقاع الخارجي « بنوع من الإيقاع النثري الداخلي » .

ان الناقد يتحدث ، هنا ، بكثير من الدقة والقرب عن الشعر بين القدرة السمفونية والصوت المنفرد . ان شعرنا بشكل عام ، كما يقول الناقد ، ما زال شعر « الصوت الواحد » شعر الانفعال واللحظة الشعرية » ولذلك فإن القصيدة العربية لا تعطينا « نفس الشاعر إلا بالتقسيط » . ما الذي تحتاجه القصيدة على وجه الدقة ؟ انها بحاجة إلى « العمارة الشعرية المتكاملة » بحاجة إلى « السمفونية الشعرية » التي تصطبغ فيها الأصوات المتعددة و« تجاذب وتنافر ثم تلتئم في هارمونية إنسانية حية .. » . أما كيف يتم ذلك ، على مستوى الشعر العربي أو الشاعر العربي بالذات ، فإنه يتم حين يوزع الشاعر « ذاته المتعددة النزعات والانفعالات والحالات على شخصيات وأصوات تتحرك وتتحاور في بناء فني متكامل » وعن هذا الطرق يستطيع الشاعر العربي ان يخرج إلينا ذاته كاملة دون ان يظل « مبتورا مجزأ كما تعطينا آياه قصيدة الصوت الواحد » .

— ٤ —

لقد حفل هذا الكتاب بكثير من القضايا والظواهر الأدبية ، وكان الحديث عنها مهما ، ومركزا ، رغم ان لهذه الظواهر وتلك القضايا مصطلحاتها التي تستلزم من الناقد ، أحيانا ، وقفة أطول ، وأكثر تخصصا . في الكتاب ، أيضا ، استشراف هادئ وعميق لافاق متعددة . ان الكتاب يشير كثيرا من عناصر الحديث عن الشعر : الحدائث ، الحياة ، الفعل والانفعال ، النمو ، الزخرف ، المستوى الدائم والمؤقت للحياة اليومية ، انها عناصر خطيرة ، هي الأخرى ، وذات لمان كبير . وفي الكتاب ، بعد ذلك ، كثير من التوقعات التي أكدت الحركة الشعرية صدقها وحيويتها الجميلة : ان حديث الناقد عن فؤاد رفقة ، رغم كونه مكتوبا كمقدمة للمجموعة الأولى للشاعر ، كان حديثا شيقا ، وودودا . كان فيه الكثير من الثقة بذلك الشاعر الذي « يشرق من مفيه » ممثلا بالقصائد التي

أرى ، في ذات الوقت ، ان جانباً كبيراً من قيمة العمل الشعري يتعلق بمهارات الشاعر ، وذكائه ، إحساسه باللغة ، قدرته على التكنيك ، سميح من أجل نمط جديد ، ومدهش ، من الأداء . ان إهمال هذه العناصر لا يعوض ، كما أرى طبعاً ، أي حضور حياتي . القصيدة تصوير ، ينفذ ، وباهر ، وفردى ، عن الحياة ، على المستويين الداخلي والخارجي ، والانتفاء للحياة ، وحدها ، لا يمنح القصيدة ميزتها ، كنشاط إنساني ، فريد ، ومتعدد الصعوبات .

وكما ان انتفاء القصيدة للحياة ، وحدها ، لا يمنحها كيانا شعريا ، قويا ، وبارعا فإن انتساب تلك القصيدة إلى قضية أو حدث ما لا يمنحها خلودا كافيا مهما كان حظ تلك القضية أو الحدث من الضخامة ، أو النبيل المأساوي ، الدامي . ان انتفاء القصيدة على جلال الخارج ، على بريقه الإنساني ، المثير للعجب أو الشفقة ، لا يضيف إلى القصيدة شيئا . انها تظل نصا يعيش عزلة الخاصة ، بعيدا عن خلود المادة الخارجية ، التي تشكل موضوع القصيدة ، أو مدارها الأساسي . لقد تحدث الناقد نديم نعيمة عن هذه القضية ، أو الظاهرة ، المتفشية ، رغم صعوبتها المفترضة داخل العمل الشعري . ان تاريخنا العربي وفر في كل مرآحه ، لا سيما في هذا القرن ، الكثير من عناصر المأساة ، ومفرداتها المثيرة للوجع ، أو النخوة ، أو الإحساس العنيف بالهضم « جرح فلسطين ، غدر الصهاينة ، الحق المداس ، تغافل العرب ، وعد بلفور ، ... » غير ان قلة نادرة من الشعراء استطاعت ان ترتفع بهذه العناصر إلى مستوى إنساني يحفل بالشعر والمأساة معا . لقد ظلت تلك العناصر مناسبة ، ومجالات حيوية للتخديش ، أو الفخر أو النواح النسائي ، دون ان يحظى أي منها على قدر من الشعر ، أو يرتفع عن المستوى النثري ، والمباشر ، للقضايا والاحداث . لقد بقي الحدث ساكنا « ضمن ظرفيته وانيته وحيشانه المباشرة » كما يقول الأستاذ الناقد ، بقي في المستوى الذي ينبغي به الصحفي و« المؤرخ والناقد والسياسي والخطيب » محبودا ، وراكدا دون ان يتحول به الشعراء ، إلا القلة ، إلى « مضامينه الإنسانية الفريدة المطلقة » .

ربما كانت فلسطين أكثر قضايا هذا العصر ، أو من أكثرها دموية ، وإثارة وشاعرية فاجعة . وربما كانت ، أيضا ، أكثرها التصاقا بالموت ، والشعر ، والضمير ، لكنها ، ومع ذلك ، ظلت وما تزال « أعظم وأعظم من أي شعر استوحاها أو قيل فيها حتى الآن » لقد ظل المستوى الواقعي ، والإنساني الناجع فيها أغزر من المستوى الشعري الذي كتب عنها . وظلت هذه القضية بانتظار الشاعر الذي يرتحل بها إلى غزارة شعرية ، وإنسانية أكثر نزفا . يرتحل بعناصر هذه القضية ، بأشائها الغاشقة من مستوى « عموميته وشيوعها ودجها الزمني المكاني البليد المكرور » إلى مستواها الآخر ، الحافل بالثراء ، مستوى « المنفرد في مرموزاتها الكونية المطلقة » .

ان مهمة الشعر ، إذن ، أو مهمة الشاعر بالذات ان يضمن لمادته ، التي يفعل بها ، صعودا شعريا يرتفع بها عما فيها من نثرية ، ورتابة واقعية . لا شك ان عناصرها الحياة اليومية ، مهما كانت طبيعتها لا بد لها ، كي تكون عنصرا شعريا في القصيدة ، من ان تخفف ، ان لم تتجرد تماما ، من مباشرتها الواقعية ، ومن طبيعتها النثرية ، المؤقتة ، والمحدودة . لا بد لها ان تتحول إلى عناصر داخلية في العمل الشعري ، لها حياتها الخاصة ، وواقعتها المركزة ، والشعرية أيضا . لقد افترض الناقد ان لوعي الشاعر طرفين يضمنان له ، أو يجب ان يضمنان له ، هذا التحول بعناصر الحياة إلى مستواها الشعري ، فالطرف الأول من وعي الشاعر مفروس في « الإنبي العادي البليد في حياته وحياة الناس » أما الطرف الآخر من وعيه فمرتبط بالبديل الآخر « البديل المطلق الغريب المتوهج » وتظل مهمة الشاعر ، أبدا ، محاولة في ان « يحيل الأول إلى الثاني »

« ثور وتصخب وتتالم وتجبب » في محاولتها ان تقول « شيئاً كبيراً » هذه القوائد التي تكمن قيمتها الاستثنائية في « اسئلتها الكبيرة الجارفة » وليس في « الاجابة على تلك الاسئلة » غير ان القارئ حين ينتهي من هذه الكلمة القصيرة ، والصادفة تتملكه رغبة ، وهذا ما حدث لي بالفعل ، لو تضمن الكتاب دراسة جديدة تناول فؤاد رفقه وهو في موقعه الشعري الراهن ، وهو موقع متميز وبارز على خارطتنا الشعرية الجديدة .

لقد ضم الكتاب دراسات مختلفة كتبت في فترات متباعدة جدا ، بعضها كتب في ١٩٥٥ ، رغم ذلك ، ظلت تحتفظ بكثير من الذكاء ، والرفاهة المتميزة ، غير ان ذلك لا يتناقض مع القول ان بعضها بحاجة الى اعادة او مراجعة ، تضمنان له ، بكل تأكيد ، المزيد من الدقة ، والحضور ، والاحاطة باخر ما طرحته الحركة الشعرية من ظواهر ، واشكالات جديدة .

وفي الكتاب ، كذلك ، بعض الدراسات الصغيرة التي جاءت ، رغم طرافتها ، خاطفة ، او مبتورة ، او تدور حول عمل ليس له ، وهذا رأي شخصي ، خطورة كبيرة على مستوى النقد او التلقسي على السواء .

ان هذا الكتاب يحتفظ بحضور حي ، واخلاص تقدي لا يمكن اخفاؤه ، والاستاذ الناقد نديم نعيمة ، هنا ، يمتلك ، اضافة الى وعيه وثقافته وذكاؤه ، لغة ، ريانة ، متفتحة ، ويمتلك ، الى جانب ذلك كله ، قدرة كبيرة على الفرز ، والتمييز ، والتلقائية الباهرة .

علي جعفر العلاق

بغداد



## ايام الحب والموت

رواية تأليف رشاد ابو شادر

منشورات دار العودة - بيروت - ٩٨ ص

بعد حزيران ، رافق الحضور العسكري والسياسي للشورة الفلسطينية في الاراضي المحتلة ، نشاط فكري وثقافي اغرق السوق العربية ، ونشر افكار حرب الشعب الطويلة الامد ...

ونتيجة لانخراط عدد من الكتاب الفلسطينيين في صفوف الثورة ، فقد ظهر هنالك ادب مقاوم عاش التجربة حتى العظم ، وعبر عن فرحة اكتشاف سر الليل ، وسجل لحظات العبور ، ولحظات القلق ولحظات الانتصار ، ولحظات الموت التي كانت تمنى الحياة بشكل متجدد ... من معركة الكرامة الخالدة ، الى مجازر ايلول الدموية ... من سهول الافوار الحارة ، الى مرتفعات العرقوب الباردة ... من ايار ٧٣ الى تشرين ٧٣ ...

هذا الادب المقاوم نما في ظروف صعبة ، وشق طريقه في ظروف صعبة .. انه ادب المقاومة خارج الارض المحتلة .. ادب يكتبه شباب عاشوا مرارة المنفى ، وكانت البندقية بالنسبة اليهم الجسر الذي يمتد ما بين المنفى والارض الطيبة .

منهم احمد دحبور ، وخالد ابو خالد ، وغسان كنفاني ، وناجي علوش ، ومي صايغ ، وزيين العابدين ، وابو الصديق ، ورشاد ابو شاور .. وغيرهم .

ورشاد ابو شاور الذي اكتب عنه في كلمتي هذه ، كان واحدا من ابرز الكوادر في احدى فصائل الثورة ... اذكر اننا التقينا معا لاول مرة عام ٦٨ في احد مكاتب الثورة بعمان . كان رشاد يلبس الكاكي

ويتحدث بحماس .. ويومها تناقشنا في احدى قصصه المنشورة في مجلة « الآداب » .. واكتشفنا كم ان الفرق هائل بين اسلوبنا في الكتابة قبل ٦٧ واسلوبنا بعد ٦٧ .. وكان هذا هو الفارق ما بين التجربة الذهنية والتجربة المعاشة .. ما بين الندب والبكاء والوقوف على الاطلال وبين الفرح والعبور وولادة الاطفال وزغاريد الجنازات التي هي اعراس على الطريقة الفلسطينية . ومنذ ذلك اليوم ، ظلت اتابع بحماس كل كتابات هذا الرجل الفلسطيني الذي ظل يبرز كواحد من اشهر كتاب القصة الفلسطينية .

\*\*\*

في ايلول ٧٠ صدرت له مجموعة قصصية بعنوان ( ذكرى الايام الماضية ) وقد اشتملت هذه المجموعة على قصص يجد الدارس فيها تاريخا وجدانيا للفلسطيني الجديد الذي حمل السلاح وتحول بعد معركة الكرامة الى اسطورة .. ولكنه في قصص رشاد ليس اسطورة ، انما هو انسان عادي .. سلاحه وجسارته هما اللذان يشعرانه بالتفرد .. ولكن هذه المجموعة لم تجد حظها من النقد ومن الانتشار الواسع ، وذلك لانها صدرت خلال معارك ايلول في الاردن ، في الوقت الذي كانت فيه اخبار المجازر تطفئ على كل شيء ، وكان الكاتب اذ ذاك يعيش تجربة ثورته وشعبه ، ولم يكن باستطاعته التفرغ للتوزيع والاتصال ومتابعة شؤون النشر والتوزيع .

\*\*\*

ومنذ شهر ، صدرت عن دار العودة في بيروت رواية جديدة لرشاد بعنوان ( ايام الحب والموت ) ... وتصور احداث الرواية في عام ٤٨ ، كما ان خلفيات القصة ترجع الى الورا سنوات كثيرة ...

ولعل رشاد اختار هذه الفترة لعدة اسباب ، اهمها ان تلك الفترة من تاريخ القضية الفلسطينية تتكرر بعض ملامحها في هذه المرحلة ، ولذلك فانه يصرخ محنرا ..

فداهم العواونه - احد ابطال الرواية - المتحالف مع الاتراك ومع الانجليز والذي باع ارضه للعدو ما زال موجودا ، يتزمل في ثوب ( الجمبري ) ويتكرر في شخصية ( رشاد الشوا ) ...

وبالمقابل فابو محمود عبدالله ما زال يستشهد كل يوم ويدفع مهر الارض ، ويتكرر في شخصيات كمال العدوان ووائل زعيتر وكمال ناصر وجميع الشهداء ..

ولعل رشاد عندما اختار تلك الفترة ولم يكتب مباشرة عن مرحلة الثورة بعد عام ٦٥ او ٦٧ ، قد احجم لسببين : الاول : ان كتابة عمل فني كبير عن مرحلة الثورة لا يزال مبكرا ، لان ذلك يحتاج لان تخضع التجربة الى فترة زمنية معقولة ، كما ان استيعاب هذه التجربة وهضمها وتمثلها يحتاج الى جهد والى تفرغ كامل للكتابة .

الثاني : ان رشاد قد اسبغ على روايته مضامين معاصرة ، واوحى بالرمز الى انه كتب عن المرحلة الحالية رغم ان شخصها يتحركون بملابس مرحلة سابقة .

تحكي الرواية عن قرية فلسطينية في منطقة الخليل اسمها ( ذكرين ) .. وفوق ارض هذه القرية ولد الحب وولد الموت . القرية هي بطل القصة الحقيقي .. انها الارض .. الارض التي يبيع الرجال حلى نسائهم من اجل شراء بنادق للدفاع عنها .. انها باحداها تلخيص لفترة من نضال فلسطين ...

فهناك الفلاحون ( محمد الرابع ، ابو محمود عبدالله ، محمود الشتاير .. الخ ) الذين حملوا السلاح ، واستشهدوا من اجل فلسطين .. وبالمقابل ، هناك الاقطاع العشائري الذي استثمر نضالات

الجماهير الشعبية ( ممثلا في الرواية بعشيرة العاونة ) .. وممارس الاضطهاد الطبقي على هذه الجماهير واجهض نضالاتها واستلب حقها في قيادة نفسها والاجهاز على العدو القومي ...

ان رشاد يريد ان يقول هنا ، ان نظرية ( التناقض الرئيسي ، والتناقض الثانوي ) قد لعبتها القيادات على الدوام وفصلت منها ثوبا على مقاسها ، ويجب ان نؤكد الان : ان العدو القومي والعدو الطبقي هما في خندق واحد ، وهما وجهان لعملة واحدة . لا اجد ضرورة لتلخيص الرواية هنا ، لان ذلك يفسدها تماما ، ولكنني احب ان اسجل الملاحظات التالية حولها :

اولا : ان الشخصية في هذه الرواية لا تنمو وتتطور ، انها تفلت منك من بين السطور ، واحيانا فان عليك ان تستجمع خطوطها العريضة وملامحها من خلال كلمة من هنا وكلمة من هناك ، اصف الى ذلك ان رشاد زج باعداد لا حصر لها من الشخصيات ، ولعل الشخصية الوحيدة التي يمكن رصد تطورها ونموها ، شخصية عبدالله سلمان الفلاح ( ابو محمود ) ...

ثانيا : ان الحوار بالعامية اوقعها في مطب الركاقة في بعض اجزائها ، في الوقت الذي ارتفع بها اسلوبها الشعبي بالفصحى المبسطة الى مستوى بالغ الروعة ..

ثالثا : ان تداخل الماضي بالحاضر والانتقال من لحظة راهنة الى ماضى بعيد لم يكن على الدوام موفقا .

طبعاً ، يستطيع الدارس لهذه الرواية بالمنظور التقليدي ان يسجل عليها المزيد من الملاحظات ، لكنني - وان كنت قد سجلت ملاحظاتى - اجد عذرا للكاتب في كثير من الهنات ، ذلك ان رشاد حاول ان يكتب رواية شعبية بالفهم المادي للتاريخ ..

لقد حشد رشاد مثلاً عشرات الشخصيات في روايته التي لم تنم وتتطور لانه كما يبدو اضطر لذلك لكي يقول ان الشعب الفلسطيني هو الذي صنع ثورات ٢٩ ، ٣٦ ، ٤٨ ، الشعب بفئاته الكادحة .. بجماهيره القروية الفلاحية الفقيرة ، واجهضت ثورات هذا الشعب فيما مضى لان قياداته كانت من اصول برجوازية اقطاعية ، ولان رشاد اراد ان يقول ذلك فقد اجري على لسان شخصياته حوارا عاميا ليجعلها قريبة من المحلية ...

\*\*\*

ولا بد من التنويه في هذا المجال بالاسلوب الشعبي الذي قدم الكاتب فيه روايته .. انه يهضم الفولكلور الفلسطيني ، ويمثّل التراث الشعبي الاصيل ، ويعيد صياغة الماضي بشكل فد ، ويروي كما لو انه شاعر الربابة ، ذلك القاص الشعبي الذي كان يجلس في ليالي السمر في ( المضافات ) يقص على الناس سيرة ابطال العرب بالاسلوب قريب منهم .

ان رشاد في روايته هو ذلك القاص الشعبي نفسه ، ولكن بثوب عصري ، وبقالب بعيد عن خيال واشتطاط واظتاب شاعر الربابه ...

ويظهر ذلك بشكل جلي حين يتحدث الكاتب عن العموميات ، فيللم الصورة من جميع جوانبها دون التقيد بنمو الشخصية ( في تلك الايام - الله لا يعيدها - عم الفقر والجوع وانتشرت الامراض العجيبة واخذ داهم يستولي على المزيد من الاراضي في غيبة الرجال ، كانت النسوة في تلك الايام يحرنن الارض ، بدلا من الدواب ، تشد الواحدة السكة الى كتفها ، وامرأة اخرى تضغط على الحراث ، لكن القمح كان نادرا ، فحصد الموت الناس وغصت المقابر بالاجساد الهزيلة ... ايه .. تلك ايام بعيدة سوداء .. الله لا يعيدها علينا ) . ص ٢٤ .

ويظهر ذلك ايضا حين يورد في سرده ما لا حصر له من الامثال والتشبيهات وغير ذلك من لوازم هذا الاسلوب المحلي ...

( مثل النقطة في المصحف ... ص ١٩ )

( كلامه مثل النعاس يدخل المخ ... ص ٢٩ )

( والحق اللي وراه مطالب ما بروح ... ص ٣١ )

( وهي تسمع الطخ مثل القليلة ... ص ٣٣ )

( رات بنات نعش يسرن في السماء بتؤده ، ويلطن خدودهن بحركات بطيئة ، ويندبن باصوات تجعل الصفار يشيبون في بطون امهاتهم ... ص ٨ ) .

( والله ما عمر قوم قادم خوف او همل الا وانكسروا ... ص ٦٧ ) كما ان الدارس للرواية يشعر بشخصية الراوي الشعبي المتطور عن شاعر الربابه في عملية الانتقال من فقرة الى اخرى ، او في تقديم شخصية جديدة لم تكن قد تعرفنا عليها من قبل ، ولذلك تجده يتحدث وبشكل مسهب عن اصل الشخصية وفصلها ( ومحمد الرابع ابن خليل الرابع ، والده نهب العاونة ارضه ، وكانت ارضا خصبة .. بعد ان فقد والده الارض .. الخ .. ص ٢٨ ) .

حيث يستمر الكاتب في سرد معلومات عن شخصية محمد الرابع وتشعر ان الراوي هو الناطق باسم الشخصيات وحضورها او غيابها ، واحيانا فانه لا يتورع عن استخدام الاسلوب التسجيلي الفوتوغرافي بشكل متعمد .

وبعد ، فهذه الرواية جالت لتشكّل اضافة في تاريخ الادب الفلسطيني المقاوم ... بل ان رشاد في روايته هذه يعتبر واحدا من المبدعين ، فها هو بعد فسان كنفاني يتقدم اوائل الصفوف .

يحيى يخلف

صدر حديثاً :

● طلائع الفكر الاشتراكي في مصر  
د. رفعت السيد

● راس المال لكارل ماركس  
فؤاد مرسي

● نظرة جديدة الى تاريخ القضية الفلسطينية  
محمد حافظ يعقوب

● التجربة الفيتنامية  
ناجي علوش

● بين استراتيجية التحرير الكامل  
واستراتيجية « الحل السياسي »

● نحو الارتباط بمصر الناصرية  
د. نديم البيطار

● النفط العربي سلاح في خدمة القضايا المصرية  
د. عاطف سليمان

منشورات دار الطليعة - بيروت

# النشاط الثقافي في الوطن العربي

الجانب من الموضوع المطروح ، فشكل ذلك نقصا واضحا في الندوة .

وأجاب الدكتور ادريس عن سؤال حول الانتاج الذي صدر بعد حرب تشرين ، فقال ان الانتاج العربي المعاصر في معركة التحرر كان بحاجة الى صدمة قوية في النفس العربية ، هي التي حملها فضلا السادس من تشرين . غير ان هذه الصدمة لم تعط المجال الواسع لتعميق اثرها ومحاولة تطهير النفس العربية من اردان التخلف والفساد على جبهة القتال ، ومن ثم على الجبهة الداخلية . ولا بد لهذا من ان ينعكس على آثار الادباء الذين كانوا يجدون في معركة تشرين فرصة ذهبية لزاد ادبي غني .

## بيان لاتحاد الكتاب اللبنانيين

اصدر اتحاد الكتاب اللبنانيين البيان التالي عن الدورة الثانية عشرة للمكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا .

بدعوة موجهة من الامانة العامة للكتاب الاسيويين والافريقيين اشترك وفد اتحاد اللبنانيين برئاسة الدكتور سهيل ادريس ، الامين العام للاتحاد وعضوية حبيب صادق ، امين السر ، في اجتماعات الدورة الثانية عشرة للمكتب الدائم للكتاب الاسيويين والافريقيين التي استغرقت يومي ٩ و ١٠ من الشهر الماضي في القاهرة .

لقد كان برنامج عمل هذه الدورة حافلا بالمشاير المختلفة واوراق العمل المتعددة التي تدور جميعا حول : ١ - الناحية السياسية ، ٢ - الناحية الثقافية ، ٣ - الناحية التنظيمية .

وان الحديث عن كافة نشاطات هذه الدورة امر يضيق به المجال من هنا تكفي بالاشارة الى اهم المنجزات .

### اولا في الحقل السياسي :

اصدر المكتب الدائم بيانا سياسيا اسهم الوفد اللبناني في صياغته وقد جاء شاملا لمختلف قضايا حركات التحرر الوطني في كل من آسيا وافريقيا واميركا اللاتينية وخص قضية العرب الكبرى بالاهتمام الخاص والوقوف الحاسم .

### ثانيا في الحقل الثقافي :

ان اهم القرارات التي اتخذت في هذا الحقل ما يلي :

١ - عقد ندوة للمجلات الادبية في آسيا وافريقيا في لبنان خلال شهر ايلول من العام الجاري .

ان القرار بمقد هذه الندوة اتخذ استجابة لطلب الوفد اللبناني وقد تقدم الوفد بمشروع برنامج مفصل عن هذه الندوة العالية فجرت الموافقة عليه وستعلن التفاصيل في حينه .

٢ - الموافقة على ورقة عمل بشأن ندوة ادب الاطفال المقترح عقدها في عام ١٩٧٥ في مانيلا - الفلبين .

٣ - حول جوائز « لوتس » للادب الاسيوي - الافريقي فقد اقترح الوفد اللبناني تقديم جائزة تقديرية لكل من شهيد النضال الوطني كمال ناصر وبابلو نيرودا فتمت الموافقة على ادراج اسميهما في لائحة المرشحين لنيل جائزة لوتس الادبية .

## لبنان

### دور الادب في حركة التحرر

اقام النادي الثقافي للبنان الجنوبي مساء الاربعاء ٢٤ كانون الثاني الماضي ندوة في موضوع « دور الادب في حركة التحرر الوطني » شارك فيها كل من الدكتور سهيل ادريس الامين العام لاتحاد الكتاب اللبنانيين والاستاذ ناجي علوش الامين العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، وادارها الاستاذ احمد سويد .

وقد اوضح الدكتور ادريس ، قبل ان يحدد علاقة التحرر الوطني بالادب ، ان التحرر لا يقتصر فقط على الطابع السياسي او العقائدي ، بل هو ينسحب على كل الوان التحرر ولا سيما التحرر الاجتماعي . والتحرر السياسي والاجتماعي مرتبط ارتباطا جديرا بالادب . ودور الادب او الاديب قيادته ، فاذا لم يشعر الاديب في اعماقه انه يضطرب ويحاول عبره تحرير قرائه مما هم فيه من عبوديات وارتعاشات مختلفة ، فانه لن ينجح في ان يكون ذا دور طليعي فعال . ومن هنا معنى الوعي والالتزام في ضمير الاديب . وحين نقول « ضمير » نقول التزام داخلي ، نابع من الاعماق ، لا مفروض من الخارج . وتربية الضمير الادبي الملتزم تتطلب جهدا ودأبا واطلاعا واستبطانا للمشكلات الاجتماعية التي يعيشها الاديب . والاديب الذي لا يلتزم بقضايا مجتمعه ، هو اديب لا يحس هذه القضايا ولا يعيها ، فهو يعيش على هامش مجتمعه ونضاله . والاديب كقائد فكري ومخطط نظري هو الذي يسهم في معركة التحرر ويكون دوره قياديا خصوصا بالنسبة للسياسيين والمنظرين الاجتماعيين وليس ذلك بان يوحي بالحلول السياسية الواجب اتباعها ، ولكن بفضحه آفات مجتمعه ومثالبه التي تجعل الشعب متخلفا في الطريق المرسوم لتحرره . ودور الكلمة آنذاك لا يقل اهمية عن دور السلاح في اية معركة تحررية ، بل ليس هناك سلاح يستطيع ان يصمد اذا لم يكن لحامله فلسفة عميقة الجذور ، فلسفة الحياة والرؤية المستقبلية . والحق الدكتور ادريس على ضرورة توفر الفنية للعمل الادبي ، بصفتها الضمان الاساسي لقيمة الانتاج ولفاعليته في الوقت نفسه . وكل اثر فاقد للقيمة الفنية ، ولو تناول اهم الموضوعات وعالج اعماق المشكلات ، هو اثر ساقط في التقييم النهائي .

وتناول الاستاذ ناجي علوش دور الادب في حركة التحرر العربي ابتداء من اوائل الستينات وذكر ان المحاولات الجديدة في الادب والنقد تتجه نحو التفرد والابتعاد عن الاصاله العربية وجماهيرها وتحاول ان تأتي بمقاييس من الغرب لا تنسجم مع واقعنا ، ولذلك فقد عاش ادبنا خلال السنوات الماضية ازمة حادة هي ازمة علاقته بجماهيره وازمة مقاييسه . وقال الاستاذ علوش ان المعركة على الصعيد الثقافي ليست الا جزءا من المعركة على الصعيد السياسي . وبمقدور الكلمة ان تلعب دورا كبيرا في تعمير الامة وتحررها اكثر مما يلعبه السيف . فالكلمة هي التي تبني وتتصدى لحملات الحرب النفسية المدمرة . ولكن السؤال هو : كيف يمكن ان يكون الادب للجماهير وليس للنخبة المثقفة فقط ؟

واراد الدكتور ادريس بعد ذلك ان يتصدى للموضوع من الناحية التطبيقية ، ولكن توجيه الاسئلة من قبل الحضور والملاحظات التي وردت من الجانبين واستغرقت وقتا طويلا حالت دون تفصيل هذا



٤ - العمل على انشاء دار نشر افريقية آسيوية فاقترح الوفد اللبناني ان تنشأ في بيروت انما ارجىء البت في هذا الشأن ريثما تتوافر الشروط المادية .

٥ - التوصية بانشاء اتحاد للفنانين الافريقيين والاسيويين ليعمل جنباً الى جنب مع اتحاد الكتاب الافريقيين والاسيويين وقد اشار الوفد اللبناني بكثير من الاهتمام الى اتحاد الفنانين التشكيليين العرب على ان يستفاد من تجربته ويستعان به .

... هذا وقد تخلل اجتماعات المكتب الدائم لقاءات بين اعضاء الوفود الاسيوية والافريقية حيث جرى توضيح المشكلة الفلسطينية والمشاكل العربية الناجمة عن الوجود الاجتياحي الاستعماري لدولة اسرائيل . وفي هذا الصدد دعا الوفد الياباني الى اقامة مؤتمر للكتاب في اليابان من اجل دعم الامة العربية في كفاحها العادل ضد الصهيونية والامبريالية وقد قبلت هذه الدعوة مع شكر الوفود جميعا ولا سيما الوفود العربية .

\*\*\*

ج.م.ع.

من مراسل الآداب سامي خشبة  
ثقافة ٦ أكتوبر : الثورة الثقافية  
وعودة التاريخ الى مجراه الاصيل !

حينما نتحدث عن « الثقافة » ينصرف ذهننا غالباً الى اعمال الفكر والفن وحدها . نادراً ما نفكر في التعليم ، وغالباً ما يغيب عن اذهاننا تماماً أي تصور عن القيم الاخلاقية وأساليب تكوين علاقات العمل وممارسة الحياة .

ومن بديهيات علم « الثورة » ، علم تغيير المجتمعات ، القول بأن أي ثورة اجتماعية ، سياسية واقتصادية ، في عصرنا ( وهي لا بد أن تكون بالتالي ثورة اشتراكية ) لا بد أن تصحبها ثورة ثقافية . والثورة الثقافية عنصر أساسي من عناصر الثورة الاشتراكية ( ومن الساذجة ، كما انه من الجهل ، ان نطن « الثورة الثقافية » مصطلحاً صينياً أو عملية لم تنجزها ، أو لم تفكر فيها سوى الثورة الاشتراكية في الصين ) . الثورة الثقافية مصطلح يتضمن معناه ضرورة اعادة بناء مجموع النظام التربوي ( من كمية المعلومات المعروفة الى كمية من يعرفونها ، ومن نوعية القيم الاخلاقية السائدة الى درجة الالتزام بالقيم الاخلاقية الانسانية ، ومن مناهج التفكير العلمية الى مجالات تطبيقها في العلوم الفيزيائية كما في الانسانيات كما في علاقات العمل وجعلها معياراً للعلاقات الاجتماعية التلقائية التي تنشأ بين الناس في كل مجتمع ) ، على ان تتم عملية اعادة البناء التربوية هذه فسي وقت معقول ، تضمن الثورة بعده وصول أسمى منجزات ثقافة الامة ثم ثقافة الانسانية كلها الى كل الجماهير ، من اجل ان تؤكد بذلك المشاركة المباشرة من جانب الجماهير في ادارة وتوجيه الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية . والجماهير ان تشارك في ادارة هذه الحياة بفعالية وفي اتجاه التقدم التاريخي وفي الاتجاه الاصيل لتاريخها القومي الانساني الخاص ما لم تكن جماهير واعية : بالمعلومات ومناهج التفكير العلمية كما بالقيم الاخلاقية الانسانية ومعايير السلوك الانساني . في الثورة الثقافية ، التي لا بد ان تصاحب أية ثورة اشتراكية أصيلة ، يقوم « التخطيط » من اجل انجاز الاهداف

المحددة سلفاً . اما هدف اعادة تربية الجماهير بروح التكامل الاخلاقي والاخلاص للاشتراكية ، وللموقف الاشتراكي من العمل ومن الممتلكات العامة ومن الانسان ، ويهدف الاستئصال الكامل لبغايا النظم الاستغلالية والمتخلفة القديمة : اما هذا الهدف ، فان صياغته بهذا الشكل تجعل الامور عامة اكثر مما ينبغي حيث أصبح من الواجب - ومن واجبنا نحن - بالذات في الوطن العربي - ان نحاول التخصيص .

اننا نعرف ان الثقافة هي مجموع القيم المسادية والروحانية ، ومجموع وسائل خلق هذه القيم واستخدامها ونقلها او تبادلها ، وهي القيم التي يخلقها المجتمع في مسار تاريخه . واذا شئنا مزيداً من التخصيص ، فلنا اننا نعرف انه من المعتاد التمييز بين الثقافة المادية ( الآلات والادوات ، والتجارب المستخلصة من مجالات وفسي اناء الانتاج المادي ومختلف صور الثروات المادية الاخرى ) وبين الثقافة الروحية ( المنجزات المتحققة في مجالات العلوم والفن والادب والفلسفة والاخلاق والتعليم .. الخ ) . ونحن نعرف ايضا ان الثقافة ظاهرة تاريخية ، وان طورها يتحدد من خلال تلاحق الاشكال والتراكيب الاجتماعية الاقتصادية Socio - economic . ونحن نعرف ايضا انه رغم ارتباط تطور الثقافة الروحية بتطور الثقافة المادية والظروف الاجتماعية الاقتصادية ، فان تطور الاولى - وخاصة في مرحلة التحول الاشتراكي - لا يتم بصورة اوتوماتيكية . انه يستغرق زمناً طويلاً من اجل ان يتم التأثير والتأثر . وفي الثورة الثقافية الاشتراكية ، يستلزم « خطة » و « كفاح » الى جانب الزمن ، من اجل توجيه التطور الى وجهته الصحيحة ، ومن اجل اختزال الزمن اللازم للتطور .

على ضوء هذه الافكار العادية العامة : ماذا تكون النتيجة لو اننا القينا نظرة ( ولتكن موضوعية بقدر الامكان ) الى « ثقافتنا » عشيية « ٦ أكتوبر » المجيد ؟

هل نتحدث عن الثقافة « المادية » ، عن مشاكل العمل مثلاً : عن ظروف عمل الفلاح المصري وظروف حياته التي لم تتغير بشكل جذري ، منذ عدة آلاف من السنين ، وعن ظروف حياة الملايين من عمال الصناعة والخدمات في المدن - وهي الظروف التي لم يصفها أدبنا أبداً مثلاً وصفها ديكزن في انكلترا او هاوبتمان في ألمانيا أو غوركي في روسيا أو اميل زولا في فرنسا ، وهي الظروف التي نستطيع - رغم انشغال الادب المصري بالمشاكل الكونية الكبرى وبمآسي غربة المثقفين - ان نتصورها تصوراً صادقاً ودقيقاً . هل نتحدث ، كما هو المعتاد ، عن الكتب والمسرحيات ، أم عن تحرير المرأة ومشاكل الجنس والدين ، أم عن « تهويز » الكتاب الصحفيين ؟ هل فنسح الآن ثوار ما بعد حزيران ، الذين كتبوا « هوامش على دفتر النكسة » أو « النقد الذاتي بعد الهزيمة » و « نقد الفكر الديني » ، وأولهما على الأقل ، وكان أعلى الثوار « الحزيرانيين » صوتاً ، اسرع الى كتابة قصيدة نثرية ( ربما لانه لم يجد الوقت الكافي لنظمها ) رأى فيها مصر تنظر ، ونورها يسقط ، ونقاءها يتلا مثل الثريا ، بعد ان أنقذته من خزي الهزيمة ؟

هل قنع هؤلاء الثوار الآن بعد ان رأوا البترول « يدخل » في الحركة ، والاعلام المصري هادناً رصيناً صادقاً متزناً ، بينما شباب مصر يعبر بحار الدم والنار ويقتل العدو من حصونه بالقوة ويطرده بعيداً الى الصحراء لكي يقاومه في العراء ، هل شعروا بكرامتهم تعود اليهم ، واستراحوا ، بحيث يتبينون ان قد آن اوان العودة الى المشاكل الكونية ، وعلاقات الحب المريضة ، وحملات النهود ، وترتيب اهداف الثورة : اهي التحرر قبل الوحدة ، أم الوحدة قبل

الاشتراكية ، ام الثار قبل الجميع ، وان قد آن اوان التخلص من الاحساس بالنفي في الوطن ( حيث الوطن هو المقهى ، والانتماء اليه هو القدرة على الجلوس وسط المثقفين الذين يثرثرون ، وحيث الخلاص هو الهروب الى احدى المقابر واللعب هناك بالموت والجنس ( كما تقول مثقفة ثورية في احدى قصصها ) ؟ هل نتحدث عن ذلك كله ، أو بعضه ، أم نتحدث عن « عزوز زوربا » في تليفزيون القاهرة ، الذي فاجأته الحرب في رمضان متلبسا بنسيان الهزيمة ( دع عنك نسيان الثورة والاشتراكية ) فلما شعر بالحرب قلبه صاحبه ( الاستاذ محمد سالم ، لمن لا يعرفون ) الى « قهوة المعلم رضا » حيث يرتدي كل الرجال ملابس الدعاء المدني ويتحدثون عن « الكنايل » ، وترتدي جميع النساء ثياب التمريض ويجمعن التبرعات للـ « معركة » ، ويحكى احد الرجال تاريخ الصهيونية منذ عهد سيدنا ابراهيم (1) ، ثم نكتشف في النهاية ان المسألة هي ان المخرج « لا بد » لسبب ما أن يمنح المعلم رضا وفرته مبلغا من المال كل سنة ، وانه سواء جاء رمضان دون حرب ، أو فامت الحرب في رمضان ، أو قامت ثم انتهت قبل العيد ، فلا بد ان يحصل المعلم رضا على « فلوسه » ان بعزوز زوربا أو بغيره ، بينما المعلم رضا لا يعرف شيئا سوى مسألة « القهوة » وانه معلم ابن بلد ابله طيب تكايدته زوجاته ويهرب منهن ، سواء كان ذلك في اطار رمضان العادي الضاحك ، او رمضان « في ظلام اواخر الحرب » ، الضاحك أيضا ، وسواء كان يعرف شيئا عن الحرب والصهيونية أو كان عليه أن يقول أي شيء .. والسلام ؟!

هل نتحدث عن اعلام القاهرة ( وهو جزء من ثورتها الثقافية ) من خلال عزوز زوربا ، ام من خلال « سيد وحرمة في رمضان » اللذين فاجأتهما الحرب أيضا ( في الاذاعة هذه المرة ) متلبسين بالحديث عن « الكحك » ومفازلات « سي السيد » لجاراته الحسنات ، ومماحكات « حرمة » مع الباعة الجائلين ، فلما فاجأتهما الحرب ، انقلبا الى الصوم والصلاة ، والدعاء لله ان ينصر جند السلطان وعساكر الاسلام . ولما زادت الامور « عن حدها » لم تعد صلوات « سي السيد » وحرمة كافية ، فانكفا الجميع الى دلائل الخيرات وقصص السلف الصالح ، ونسينا مؤقتا قصص الكحك والمماحكات والمفازلات ، فلقد تعلمنا من حكمة القدماء ان نلبس لكل حالة لبوسها ، تعبيرا عن « الفهلوة » لا عن الحكمة ، وإشارة الى « الفكاهة » لا الى المرونة ... والفهلوة والفكاهة من مصطلحات ثقافة مصر في هذا العصر الثوري البعيد الغزى !

هل نتحدث عن كل ذلك أم نتحدث عن « مدد ، مدد ، شدي حيلك يا بلد » ، حيث قيل لنا ان هذا هو مسرح « ٦ أكتوبر » ، ونظرنا فراينا تطوحات الدراويش تصبح كلمات تغنى على نغمات الجيرك بأسلوب حماسي ، على أساس ان هذه هي « المرحلة الجديدة من مراحل تطور الأغنية المصرية في انفتاحها على تطور الموسيقى العالية » على حد تعبيرات ناقد موسيقي عليم ببواطن المراحل وحقائق الموسيقى العالية ، ونظرنا مرة أخرى فراينا مصرنا التي اعتاد مسرحنا ان يرمز اليها بعاهرة أو امرأة على وشك السقوط ( يرمز اليها بامرأة صلبة القسما ( بالماكياف فقط ) ترتدي الاسود والاخضر تنتظر الحبيب المخلص ، وجنودنا يتفرجون وبحسب كل منهم نفسه الحبيب المخلص بعينه ، بينما يترنج رأسه الرفي الطيب على ايقاع دقات طبله الذكر التي وضعوها في خدمة الجيرك والحماسة !

ام ترى نتحدث عن موت طه حسين ، آخر الراحلين من جيل الطموح الى الحرية والحقيقة ، الذي تاهت خطواته فوق الطرق المشتبكة على ساحة الصراع المبهمة الخطوط ، فاصبح

جيل الخيبة والتفوق والنكوص والاصرار على استخدام مفاتيح خاطئة في محاولة فتح الافعال الصلدة التي كان ينبغي ان تنحطم بدلا من محاولات فتحها غير المجدية . وكانت هذه المحاولات ، رغم عبثيتها ، بطولية . وتحولت جنازة البطل المهزوم المعنيد من مظاهرة وطنية الى موكب في مولد من موالد الطرق الصوفية . فان كان هناك خطأ فهو خطأ طه حسين نفسه وجيله : نفصوا عن كواهلهم الخاصة غبار القرون ، وحسبوا انهم ينفصونها عن مصر ، فلما رحلوا - وكان هو آخرهم - انتفض القبار في زوبعة تعمي الميرون عن الحقيقة التي أضاعوا أعمارهم في محاولة جلائها ( ونخشى ان يكونوا قد زادوها خفاء بحسن نية مؤكدة ) . كان الرجل يقول بان التعليم ضروري كالماء والهواء . ولكنه لم يقل لنا : تعليم ماذا ؟ ولا كيف نتعلمه ؟ وكار يقول بان صراع العقائد والرجال هو في الحقيقة تعبير عن تصادم قوى اجتماعية معينة . ولكنه لم يقل لنا ما هي تلك القوى ، ولا كيف تكونت هذه العقائد بالذات دون غيرها ، ولا لماذا كان هؤلاء الرجال بعينهم دون غيرهم . لعله كان يعرف ، ومات دون ان يقول ، خوفا او استخفافا او بدافع الملل او شكا في جدوى ان يقول .

ام هل تشاؤون ان نتحدث عن « خلي بالك من زوزو » و « صوت الحب » و « عندما يقني الحب » ... الى جوار اطلال الكارتييه والرعب والجريمة والموتى الخارجين من قبورهم والمليونيرات الضاحكين والشبان الباحثين عن الثروة في « خبطة » عشق واحدة .. الخ . الخ . هذا الحصار السينمائي الذي تمده خطوط الكهرباء بالقدرة على الوصول الى حيث لا تصل حتى دوريات الشرطة ولا شبكات السري ولا حقن البنسلين ؟ وهذا الحصار بالذات لم تستطع مدافع ٦ أكتوبر ان تفك حلقاته حتى في قمة التهاوبا : اذ كيف بالله كانوا يستطيعون ان يشغلوا الشاشات الفضية بأشياء « مناسبة » بالسرعة التي تم بها ذلك في التليفزيون مثلا ، او في الراديو ؟

هل نتحدث عن كل ذلك ام نتحدث عن الومضات المضيئة التي صنعها مثقفون آخرون ، في كتب او مسرحيات لم ننظر الى « ٦ أكتوبر » باعتباره مناسبة جاءت بالصدفة وستمضي دونما اثر ، انما نظروا الى ذلك اليوم باعتباره واحدا من ايام النضال المتطاوّل الامد ، ولحظة ذروة من لحظات ذلك النضال ، يمكن بالتأكيد ان تمضي دن اثر اذا تركت « لعزوز زوربا » و « سيد وحرمة في رمضان » و « المعلم رضا » ودراويش طبول الجيرك ومجاذيب الاضرحة الخاوية ، او اذا تركت للمثقفين « الفرنجة » او لثوار المقاهي ، او لاولئك الذين لم يشعروا في ٦ أكتوبر بغير « الارتعاشة » راحوا يناشون القراء ان يساعدوهم على الكتابة لان اقلامهم لم تعد تقدر ان تعبر عن ارتعاشتهم المدهشة باكثر من « الله اكبر » !

ومضات مضيئة ، قصيرة العمر ، سطعت وخبا نورها وسط ظلمة هذه اللاتقافة الباردة ، ولا تستطيع ان تتحول الى تيار من النور ، مستمر ومتزايد ، الا اذا تحقق ما تحدث عنه الاستاذ محمود امين العالم في نقده لمواد العدد الاسبق من « الآداب » : ان يتجمع هؤلاء المثقفون حول قضية واحدة ، هي قضية التحرير ، لكي تشكل منهم جبهة عريضة واحدة ، همومهم في داخلها ، وان تنوعت ، فانما تتخذ نفس الاتجاه .

التحرير هنا ليس هو التحرير السياسي وحده ، بل لعله ليس التحرير السياسي أصلا ( كهدف اساسي يعمل من اجله المثقفون في ظروفهم الحالية ) ، انما نعتقد ان الهدف العملي ، والضروري الآن ، والذي يمكن ان يكرس له مثقفونا جهودهم هو نشر « الحقائق » قبل نشر الافكار ، ونشر الالتزام الصارم بقيم اخلاقية تنبع من الارتباط



بالحقيقة ، اكثر من نشر الالتزام بتيارات فكرية لم يتضح أساسها المادي في واقعنا الاجتماعي بعد . في تصوري ان « المتعلم » المصري ( دع عنك الامي المصري ، ممثل الاغلبية الساحقة ! ) أصبح بحاجة الى ظهور رفاعة الطهطاوي ، وشبلي شميل ، ويعقوب صروف ، واسماعيل مظهر ، الذين كانت وظيفتهم الاساسية ( وربما الوحيدة ) هي نشر الحقائق التاريخية والجغرافية والفيزيائية ونشر المعرفة بتيارات الفكر الحديث ( اكثر من تحليلها او التبشير بها ) ، ولكن على اساس ان تكون الحقائق التي يشر بها وينشرها مثقفونا الآن هي « الحقائق معنا نحن » اساسا : فنحن بحاجة الى ان نعرف حقيقتنا : كل حقيقتنا ، حتى نتعلم بالفعل ان نواجه الـ « حقيقة » ، وان نناقشها لا باعتبارها « رايًا » وانما باعتبارها وجودا موضوعيا مستقلا عن ثواننا . فسي تصوري ان المتعلم المصري بحاجة الى ان يتذكر موقع مصر الجغرافي وتاريخها ومجربى نيلها وما يربطها بالوطن العربي ، وحاجته الى ذلك ومثله اكثر من حاجته الى معرفة راي الاستاذ او الدكتور « فلان » في كيفية اكتشاف الخطوط الاصلية لشخصيتنا القومية من خلال تطبيق منهج الاستاذ الاميركي فلان القائم على اختيار عشوائي لبعض « الثوابت » والبحث عن اسباب نباتها وأهم ملامحها ( وفي مقال للدكتور زكي نجيب محمود ، في جريدة الاهرام ، اخذ استاذ الفلسفة الوضعي المنطقي ، الذي تحول مؤخرا الى حجة الاسلام الامام الغزالي ، واصبح من المنافحين عن بيضة الدين الذميمة ، اخذ ثوابته عشوائيا فكانت هي ابو الهول ، والقرية المصرية ، وام كلثوم .. انها اشياء ابدية كما ترون ، ويمكن اثبات ذلك من كلتا وجهتي النظر : الوضعية المنطقية ، والصوفية اللاعقلية في وقت واحد . وبما ان ذلك هو الذي حدث فعلا من جانب استاذنا الفيلسوف : الا تتفقون معي على ان تلامذته بحاجة الى ان يتذكروا حقا ان الارض كروية ؟ ) .

بحاجة نحن الى تذكر الحقائق الاولى البسيطة عن انفسنا ، اكثر من حاجتنا الى توزيع الاتجاهات ومنح الرتب بوصف هذا بالشرف ونفي الشرف عن الآخرين ، بمثل ما نحن بحاجة الى التخصص ( وفي مجال الثقافة التي نهتم بها هنا اكثر من غيرها ، يدهشنا دائما

من الكتاب السياسيين الصغار ، الذين اصبحوا لا يعرفون ماذا يقولون . انهم يفضلون - ان كتبوا في السياسة - ان يحلوا الثورة في الهند الصينية او زيمبابوي تجنباً للمزاق المهلكة ، مع الادلاء شفوياً بأعمق التحليلات وأكثرها ثورية على المهوى او في صالون كازينو المقطم - ويفضلون اكثر ان يكتبوا احيانا عن المسرح وحيانا عن السينما ، واذا ازدادوا تهورا كشفوا اللثام عن المعاني الباطنية العميقة لقصص نجيب محفوظ ! ) .

نشر الحقائق الاساسية عن انفسنا ، مع التخصص ، والالتزام الصارم بالقيم الاخلاقية التابعة من الارتباط بالحقيقة ، هي الاسس الثلاثة التي تفتقدها حياتنا الثقافية الآن ، وهي في اعتقادي الاسس الثلاثة اللازمة لبدية ثورة ثقافية تنجز الضرورة الملحة لاعادة بناء مجموع النظام التربوي في مجتمعاتنا في وقت معقول ، تضمن « مجتمعاتنا » بعده وصول اسامي منجزات ثقافة الامة ثم ثقافة الانسانية كلها الى الجماهير . ومن الواضح اننا لا نتحدث هنا عن ثورة ثقافية اشتراكية ، وانما عن ثورة ثقافية ليبرالية : فان نشر الحقائق مع التخصص والالتزام بأخلاقيات تنبع من الارتباط بالحقيقة هي القيم الاساسية العامة ، لاي ثورة بورجوازية مستنيرة في التاريخ . فجماهيرنا اذا عرفت الحقيقة ( واصابها بذلك النور ) عرفت ان الحقيقة اوسع واكبر من ان يعرفها كلها عبقرى واحد ، وعرفت ان تغييرها يتطلب التزاما بأخلاقيات تنبع من الارتباط بها ( بالحقيقة نفسها ) . بذلك قد تساعد على ان يعود التاريخ الى مجراه الحقيقي الاصيل : الجرى الذي يرسمه صراع الطبقات وما يتفرع عنه بحرية ( دون انقلابات تلعب بشعارات الاشتراكية والقومية والحرية .. الخ ) ، وبذلك قد يكتمل ليوم ٦ اكتوبر مفزاه العظيم : اعادة التاريخ الى مجراه الحقيقي ، فقد تكون خطوة الى الخلف ، هي الخطوة اللازمة ، الضرورية ، من اجل خطوتين ، وخطوات اخرى ، الى الامام !

القاهرة

## دار الآداب تقدم أحمد دحبور

في ديوانه الجديد

# طائر الوجدات

« لعل أحمد دحبور هو الإجابة على سؤال : الى أين وصل الشعر الفلسطيني ؟ فمنذ مدة لم تعط حركة هذا الشعر مذاقا أو لونا جديدا . وان الوعد بهذا المذاق تعطيه أغاني دحبور الجديدة . هذا الشاعر هو المرشح لان يضيف الى الشعر الفلسطيني شيئا : اي شيء . »

محمود درويش

جريدة الاهرام

« شاعر المقاومة ليس هو مهرج السلطان ... هو شاعر الجماهير التي يفهمها ويعرفها . ولذلك اعتقد ان شعر المقاومة خارج فلسطين المحتلة هو حالة رومانتيكية لا جذور عميقة لها الا في بعض الحالات .. اخص بالذكر أحمد دحبور الذي يفني الثورة .. وعددا آخر من الشعراء الذين يمكن للانسان تسميتهم . ولكن اسم أحمد دحبور حضرني الآن ، لانني اعتقد انه وعد طليعي جدا . »

غسان كنفاني

في آخر حديث اذاعي له

صدر حديثا